

بحثاً عن الحرية

(الفجر)

3

□ مالك صفور

كتب عنهم بوشكين - شاعر روسيا العظيم، قصيدة رائعة طويلة بعنوان (الفجر)، وكتب عنهم مكسيم غوركي قصته الجميلة المؤثرة (ماكار تشودرا). وكتب لوركا قصيدة (الفناء العميق وأغان عجيبة)، وكتب ر. أوليك راديفتش (أغاني عجيبة). وكتب دي. إتش لورانس رواية (العدراء والعجري)، ويعرف كل من قرأ رواية (مائة عام من العزلة) لغابرييل غارثيا ماركيز الدور الذي لعبه ملكياديس الفجري في تحريك عواطف بطل الرواية وخياله. وكذلك صدرت مجموعة (قصص شعبية عجيبة) عن وزارة الثقافة في دمشق، وأخيراً صدرت رواية بعنوان (شموس الفجر) للروائي السوري حيدر حيدر.

بلى، الحرية، هي التي أثارت انتباه هؤلاء الكتاب. وكل من هؤلاء الكتاب حاول أن يصور الحرية، أو يعبّر عنها من خلال هذه (الجماعة) المنتشرة أيداً؛ التي لم تعرف الاستقرار - (هذا كان فيما مضى). ربما الآن، عرف بعض الفجر، الاستقرار النسبي.

يقول الدكتور محمد موهافكو في تقديمه لمجموعة "قصص شعبية عجيبة" بعنوان: "من اللامكن واللازمان إلى يوغسلافيا الآن":

واعتقد جازماً، أن شمة أعمالاً فنية أخرى للفجر، وعن الفجر. ولكن السؤال الذي يطرح نفسه: ما الذي أثار انتباه بوشكين ولوركا وغوركي ودي إتش لورانس وغيرهم إلى هذه الجماعة البشرية المنتشرة في كل أنحاء المعمورة تقريباً؟ هذه الجماعة التي شكّلت ظاهرة استعقت الاهتمام من بعض كبار الكتاب في العالم؟

في الجواب أقول: الحرية.

الشفوي عند الفجر، وصاروا يتشرون إبداعاتهم في يوغسلافيا، وقد أصدروا باللغة العرب - كراوتية مختارات بعنوان (الشعر الفجري)، ضمت مئة قصيدة مختارة بعناية من الشعر الفجري الشعبي الذي بقي حياً وناشطاً في الصدور، على الرغم من المسافة الزمانية والمكانية التي تفصله عن المصدر. كما صدر في دمشق في نهاية عام 1985 (حكايات شعبية فُجرية).

هذا باختصار شديد عن (الفجر)، وسأكتفي بالحديث في هذا المقام عن قصيدة بوشكين، التي تحمل العنوان: (الفجر).



يرسم بوشكين لوحة حية مترعة بالحياة والجمال، يعكس فيها الشاعر حياة الفجر الذين يعيشون في سهب "بسلاميا" من أعمال مولدافيا - جنوب روسيا.

يستهل الشاعر قصيدته بوصف الفجر الرحل، الذين لا يعرفون الاستقرار. فتارة يخيمون على ضفة النهر، وطوراً ينصبون خيامهم وسط السهل، حيث يقضون ليلة أو أكثر، ثم ما يلبثون أن يطووا خيامهم، ويتابعوا ترحالهم أبداً إلى الأمام. إقامتهم أبداً، كما يقول الشاعر: سميدة مثل الحرية، متخذين من بساط العشب فراشاً، ومن السماء لحافاً. خيامهم مهلهلة ورثة، وعرباتهم مخلفة...

ثم ينتقل الشاعر إلى وصف المقيم، إذ تتعالى قبعات النار، وتصدع خيوط الدخان بفضاء فضية في السماء، ثم يأتي الشاعر إلى

كان هؤلاء الفجر قد غادروا موطنهم الأصلي البنجاب قبل أكثر من ألف عام، وعبروا البوسفور في طريقهم إلى أوروبا، حيث انتشروا في كل بلد وتكيفوا مع كل نظام، دون أن يتخلوا عن عاداتهم وتقاليدهم ولغتهم.

ونظراً لأن يوغسلافيا كانت جمرهم نحو أوروبا، فقد كان من الطبيعي، أن يستقر الكثير منهم في هذا البلد بعد الطريق الذي قطعوه، بينما تابع بعضهم بإصرار بقية الطريق نحو البلدان الأوروبية الأخرى.

ويؤكد الدكتور مفاكس: "كان الفجر على مر القرون ضحية الجميع في أوروبا، ابتداء من العنف الفردي النابع من الثمور بالاستعلاء على هؤلاء المستضعفين، وحتى العنف المنظم على مستوى النظام للتخلص الجماعي منهم، عندما حدث في ألمانيا النازية".

والجدير بالذكر، أن الفجر لم يستقيدوا مثل اليهود مما لحق بهم، إذ لم يفكر أحد في اكتشاف "دولة قومية" لهم، كما لم يتعب أحد نفسه حتى لا تحديد عدد الضحايا الذين سقطوا منهم خلال الإبادة التي تعرضوا لها في أوروبا. وعلى الرغم من ككل الصعوبات، والمعاناة، والإبادة، استطاع الفجر أن يعقدوا مؤتمرهم الأول في نيسان عام 1971 في لندن، وفي هذا المؤتمر تم انتخاب رئيس لهذا المؤتمر من فجر يوغسلافيا.

في هذا المؤتمر تم تأسيس (الاتحاد العالمي للفجر)، الذي صار يعبر عن الوعي الفجري الجديد. ومع هذا الانبعاث القومي الجديد للفجر، صار العالم يسمع بالتراث الأدبي

زمقيرا، يتبعها شاب ويتبادر الصبية أباهما فائلة:
جئتكم بضيفه وجدته خلف الرابية في السهل.
ودعوته لقضاء الليلة في المخيم، وهو يريد أن
يصبح جسرأً مثلنا. إنه طريد القانون،
وسأكون صديقة له. اسمه اليككو، وهو
مستعد أن يتبعني إلى آخر الدنيا.

ويرحب المعجوز بالشاب **اليككو** قائلاً: **أنا**
سعيد. ابق حتى الصباح. أو ابق عندنا أكثر،
كما تحب. إنني مستعد أن أفاكك الخبز
والدسم. كنّ منا. واعتد الحية منا، بحريتها
وقهرها. هدأ سفادر مع بزوغ الفجر. نرحل معاً
بعرية واحدة، اخترأية مهنة. أطرق المعدن، أو
غنّ الأغاني، أو يمكنك أن تهرأباً ألقاً.

ويوافق **اليككو** على البقاء معهم. فتقول
 زمقيرا:

سيكون لي من ذا الذي يخطفه مني؟



ويفتبط **اليككو** بحياته الجديدة، ويعيش
 السعادة بعينها.

فهو مطارد في بلاد و الآن، هو حر سعيد.
 ومصادته لا تضاهيها سعادة في هذه الدنيا. إنه
 حر طليق. وهو سعيد بهذه الحرية اللامحدودة،
 يعيش في هذه الفلوات الشاسعة، وهوق ذلك
 كله، صارت الحسنة **زمقيرا** ذات العينين
 السوداوين، زوجة له. وأحسن **اليككو** بنفسه أنه
 طائر الفرح والترحال الأبديين، هو طائر مبتهج
 أبدأ والحرية يعيشها ويتقشها. بعد أن كان ابن
 المدينة المقيّد. وبعد حين من الزمن، وذات ليلة،
 قالت له **زمقيرا**:

وصف حياة المخيم في المساء، وضيّف بتخلّق
 الفجر حول أطباق العشاء.. بعضهم يُعدّ الطعام،
 وبعضهم ينتظرون، ومن ثم تترامى أغنيات
 النسوة، وهن يهددن أطفالهن، كلما ويستمع
 من ميمد نباح ككلب، وصهيل فرس، أو همهمة
 دب أليف..

وفجأة، يستقط البدوء على المخيم، ويهجم
 الجميع.

وذات ليلة، من هذه الليالي الرتيبة الهادئة،
 وبعد أن توسّط القمر كعبد السماء في رحلته
 الأبدية، مرسلأً ضوءه، وضاض الضباب اللبني
 لهطلّي ككّل شيء، وبعد أن رقد الجميع
 مستسلمين للنوم، بقي معجوز وحيد، هرب النوم
 من جفونه، وظلّ يرسل نظراته الثاقبة عبر هذا
 الضباب الكثيف، مترقباً عودة ابنته الوحيدة،
 القالية **زمقيرا**. وعلى الرغم، من أنّ المعجوز قد
 اعتاد على خروج **زمقيرا** وحيدة، إلّا أنه بقي
 قلقاً، وهو يدرك أنّ **زمقيرا** لا تخشى شيئاً: لا
 السهوب المقفرة، ولا خطر الظلام والوحوش،
(لهي تمشق الحرية).

لكن المعجوز لا يطمئن، ولا يوتاح باله، إلّا
 حين تعود هذه التزاوة الشاردة... ويطول انتظار
 المعجوز، ويريد علماه، إذ لا يستطيع أن يمدّ يده
 إليه، قبل عودتها، ويبقى منحنياً على بقايا
 جمرات في السوق تلفظ أنفاسها الأخيرة،
 متهوكة إلى رماذ. ويظلّ مترقباً، يقطاً، قلقاً،
 صابراً، صامتاً، حتى يوشك القمر العالي على
 المغيب، وعينا المعجوز تلويان في هذا الفضاء
 الفسيح المشح بالضباب اللبني الكثيف.
 وفجأة، تظهر **زمقيرا**. فيتنفس المعجوز
 الصعداء، ويهدأ اضطرابه، وينطقاً قلقة. ثانياً

أخبرني يا صديقي:

- ألم تدم على ما تركته إلى الأبد؟

- وماذا تركت؟ فتقول زمفيرا: أهلك،

وأرضك ووطنك؟ فيقول لها: سلام الندم؟ لو

تعرفين لو تدركين معنى انحباس الروح في

المدن. المدن خائفة، والناس يتكلمون خلف

الجدران. الريح يمر بقطره ونسيمه ولا أحس

به، ماذا تركت أنا؟ الناس يرفضون الحب، أو

يخجلون منه، حيث يحرقون الفكر، ويبعون

الحرية. ويركع الرجال لأسنانهم المحكم.

فتقول زمفيرا:

والصالات الضامسة البراقة؟

والسجاد الملون الغالي،

والوالائم والموائد الفاخرة

والحسناوات الثريات؟

فيجيبها اليكسو:

حيث لا يكون الحب، يتعلم الفرح

أما الحسناوات، فانت أجملهن،

من شهر زمينة أو لوانس، لا تفوتيني، يا

لطيفتي

وأنا، لدي أمنية واحدة، أن أحاسنك الحب

والمنقى الاختياري

عندئذ، يقول الأب المعجوز الذي يسمع ما

يدور بينهما:

أنت أحبيتنا، مع أنك ولدت بين الأغنياء

لكن الحرية ليست لطيفة دائماً. لمن لن

يعود عليها.

ويستأج المعجوز حديثه، عن رجل نساء

القيصر - الإمبراطور من الشمال إلى الجنوب.

كان شاباً طيباً جداً، يتمتع بموهبة الفناء،

وأحبه الجميع وافتتن الناس بقصائده، عاش

على ضفاف نهر (الدانوب). لم يزعج أحداً،

وكان لطيفاً كالأطفال، تعلم صيد الأسماك

والحيوانات. وعندما تجمد النهر، ألبسوه

ملابس الفرو، وصار كقديس، وانتظر انتهاء

الصقيع، ولفاف على ضفاف الدانوب حزناً،

وأزاد حزنه إلى موطنه، وبدا رجلاً متهدماً،

يكي كلماً تذكر وطنه وأرضه، التي اقتلع

منها.



ويمر صيفان بسرعة لا تصدق، واليكسو ما

يزال مبهوراً بحريته وسعادته، ولا يزال يحتقر

قيود المدينة، فلا يتذكرها. وإذا تذكرها،

تذكرها بامتصاص، وكاد أن ينسى ماضيه

ككله، فلا يحزن إليه. واندمج كظلياً في الحياة

الفجرية البسيطة، وأمسياتهم المضاءة بالقمر

والنجوم. ولكن بعد عامين، تعود الكتابة

تسيطر عليه، ويحاول جاهداً أن يطرد شبح

الكتابة، لكن الكتابة انتصرت. والسبب هي

زمفيرا، فقد أحسن اليكسو أن زوجته الحبيبة،

قد هتر حينها تجاهه، وهي أصبحت تحب فيه،

تحب شاباً عجرياً. وقطع اليكسو الشك باليقين،

عندما صارت ترود دائماً الأغنية التالية:

زوجي عجوز وعاس

البحري، احرقني

قوية أنا، لا أخاف

ككوني وهبة لرجل واحد. كأنك تقول للقمر،
أن لا يطلع إلا على خربة قفراء، دون غيرها.

لكن الهيكو لا يفتح بنصائح العجوز،
ويعيد على مسمعه من جديد قصصاً عن خيانة
النساء، ومن ثم يسرد عليه قصته هو بالذات:

“كان ذلك منذ زمن بعيد، حين كنت
شاباً، أفضض حبوبة ومرحاً، وكسان شمري
أسود... لم تكن فيه شمرة واحدة شائبة.
والحمنوات كثيرات جداً. وكانت يبنهن
واحدة، لا كالكنايات، أحببتها، وهي بدورها
فتنت الجميع، لكن في النهاية، صارت لي.
أحببتها وأحبنتي، اسمها **مريولا**، وهي والدة
زمنيرا، عام واحد معها فقط، انقضت وهي
تحبني. والشباب عمره قصير جداً، زمن توهج
الشباب قصير جداً. وتزل البرودة... وذات مرة
انضمت إلينا قبيلة غجرية غريبة، أقاموا عندنا
ليلتين قصيرتين، وفي الليلة الثالثة تركت
القبيلة مفهمناً خلسة، وحبيبتي **مريولا** غادرت
معهم. كانت **زمنيرا** صغيرة جداً. بكنت
كثيراً، بكنت كثيراً، وأنا أيضاً، معها
بكنت. منذ ذلك الحين أمرضني الحب،
والتقكير به، ومع مرور الزمن تبلسم كل
شيء، لكنني ما زلت أرفض الزواج. ويستنكر
اليكو ذلك، فيقول:

ولماذا لم تطرد ذلك الخنزير البريء
وتتبع الحافطة الخادعة بخنجر حافد؟
فيجيبه العجوز:
ولماذا؟

النار ولا المسكين
أحب شاباً آخر
وأموث في حبه.

حاول الهيكو عبثاً أن ينهي حبيبته عن هذه
الأغنية، لكننها بقيت محصورة عليها، مؤكدة
أنها تحب شاباً غيرد فيشكوو ذلك للعجوز
أبيها، ويدوره يحاول العجوز أن يفتح ابنته، أن
اليكو يحبها، وأنها أغلى شيء لديه في هذه
الدنيا، فتقول زمنيرا:

حبه - عبودية. وهبي ينشد الحرية.

لم يفلح العجوز في إقناع ابنته، وعندما
يش منها، راح المهجوز يهدئ من روع الشاب
العاشق مسره، وصار يروي له قصصاً
وحكايات عن الفتيات، لكن الهيكو العاشق
زادت كتابته، فيقول له العجوز:

“كني أيها المجنون، أن تكتف من أجل
امراة. هنا الرجال أحرار. وطياعهم مرحة،
والنساء فائنات. عيب عليك أن تبكي من أجل
امراة. ستقتلك الكابة”

فيقول اليكو:

إنها لا تبني، كانت تحبني، والآن لا.

ويعود العجوز يروي القصص والحكايات
على مسمعه عن خيانة النساء، ولم يترك
العجوز المحنك الذي عرخته الحياة حيلة أو
وسيلة أو قصة، إلا وسردها كي يفتح الشاب:
“أمدا هذه طفلة، وأنت أحمق، قلب المرأة
مرح دائماً، قلبها كالنحلة. ينتقل من زهرة إلى
زهرة، أليس من الحماقة أن تقول لامراة:

يحفر قبرين، والنسوة جزعات بأصوات، صرن
يودعن زامهرا، بقبلائهن

وحده المعجوز، الأب المفجوع، كان يجلس
شبه مشلول، ساهماً مشباً نظره في ابنته
المتدورة.. وبعد أن دفنوا الجثتين، ورموا آخر
حبة تراب على قبرها، وقبر عشيقها، نهض
أليكسو من على الصخرة، واستلقى على
المشب، عندئذ، اقترب المعجوز منه وقال:
**أتركنا أيها المفرور، نحن قوم متوحشون، لا
قوانين لدينا.**

**نحن لا نعاقب، ولا نعتذب ولما بحاجة إلى
مزيد من الدم، لكننا لا نحب العيش مع قاتل..
أنت لم تولد للعيش مع المتوحشين. أنت تريد
الحرية لنفسك فقط، مرعب لنا سيككون
صوتك، نحن قوم ملهيو القلب، سحر الروح
عالمهم، أنت فقد شرير، تركنا ولصحبك
السلامة.**

هذا ما قاله الأب المفجوع، فيما كان
الفجر يطوون خيامهم، وسرهان ما تماثلت
قرقرة عجالات العربات، مغلقة وراءها آثار
الجريمة، ورصب الفاجعة، غابت القافلة،
متجنية الوادي المشووم، وبقيت عربة مهجورة،
تدلى منها أشياء باهتة، فكانت ذات يوم زامهرا.



هذا هو مضمون قصيدة بوشكين "الفجر".
وكل تلخيص يشوه النص، ويفسد متعته،
ولكن في أغلب الأحيان، لا بد من التلخيص.

**لا يمكنك أن تحبس طائر الحب مهما
كنت قوياً، لن تسيطر عليه، إنه يطير
ملك.**

لكن أليكسو الشاب العاشق (الحشيري)
ابن المدينة، لم يقنع بكلام المعجوز. يقول: لن
أتخلى عن حقوقني. أنا لست هكذا، ولا
أجادل، **سأنتقم، ولن أترك غريمي ينام بسلام.**
وذات ليلة، يتغيب أليكسو زوجته الحسنة..
السراة ذات العينين السوداوين، إلى حيث
تلتقي عشيقها الفجري، ويألفي خلف صخرة،
يستمع إلى أحاديث العشق بينهما.. وعندما
تنهض مودعة، يحاول الشاب أن يبيتها أكثر،
ويطلب قبلة أخرى، فتقول له: **زوجي شهير
وفاس.** ولقد تأخرت، فيطلب الفجري قبلة على
عجل، ويتواعد العاشقان على أن يلتقا غداً،
عندما يأفل القمر، لكن أليكسو يناجيهما في
الجرم المشهود، فيطعن العشيق ثم يلتفت إليها
قائلاً: **تستطيعين أن تستمتعي بحبه الآن. فتقول
له: (لني لا أخافك، واحترق تهديدك، أيها
القاتل، إني المنكاه فوقك، موتي أيضاً أنت،
وطمنها. فتقول: أموت في حبه).**

وهكذا، تنتهي سيرة الحب، ويقتل أليكسو
زوجه الطيبة الحسنة وعشيقها، ويجلس على
صخرة ممسكاً بسككته يقطر دماً، ويبقى
ذاهلاً من الجريمة، أمامه جثتان، وهو مرعب
الوجه، وهيئته مرعبة.

ويسطع الفجر، والقاتل على هذه الحال،
وسرعان ما يأتي الفجر يحيطون بهم جميعاً،
مرعوبين من هول الجريمة الفاجعة، يدروا

يجب تقويم هذا العمل الإبداعي الرائع. ويقول بوندي، إن معاصري بوشكين، لم يقهمو القصيدة، باستثناء بعض الشعراء منهم: جوكوفسكي، ريليف، رايفسكي، بيمتوجيف، فيازمسكي.

وعلى حد تعبير الناقد بوندي: "إن الشاعر وضع (بطله) في ظروف مثالية جداً. فالبطل (البهكو) الهارب من ظلم العبودية، والرمد، وعموم روسيا القيصرية، وقبود القانون وجدران المدينة، يقع في وسط حر، لا بل مطلق الحرية". وهنا، يضع الشاعر خبرته، ومعانيه الأخلاقية الذاتية، مستخدماً السيكالوجي في رسم لوحة الحرية المثالية المطلقة، لمجتمع الفجر. وهذه اللوحة، لا تطبق تماماً مع الصلوات الحقيقية للفجر الرحل، في سهوب سبازيا، الذين يعرفهم ويعرف حياتهم بوشكين عن قرب. وليس عيباً، أن اتهم الباحثون والنقاد بوشكين، بأنه غير أو عدل أو انسحب عن الحقيقة الأثنوغرافية الواضحة للفجر، وبالتالي، فإنه شوه الحقيقة المباشرة بتضمير "مفهوم" الحرية. رداً على هؤلاء يقول بوندي: إن بوشكين لم يضع نصب عينيه رسم لوحة حقيقية واقعية مطابقة للواقع المعيش تماماً، ولا يجوز تقديم هذه القصيدة، من وجهة نظر المدرسة الواقعية. كان هدف بوشكين أن يضع بطله في وسط الحرية المطلقة. وهذا المتعمش لهذه الحرية، كيف سيفهمها؟ وكيف سيتأيش معها؟ وكيف سيحسن التصرف؟ وهل سيكون أهلاً لها؟ وكيف سيوفق بين حريته الشخصية وبين حرية مجتمع لا يعرف عنه شيئاً.

أثارت قصيدة "الفجر"، نقاشات واسعة في أوساط الانتلجيمينيا الروسية قبل صدورها، وبعد طباعتها. ومع أن لغة إجماعاً على أن بوشكين هو شاعر الحرية، إلا أن قصيدته هذه أثارت ردود فعل مختلفة.

حرية من؟ والحرية لمن؟ والحرية ممن؟

لكن (الحرية)، في هذه القصيدة لها دلالات أخرى، واختلف النقاد والباحثون، في تقويم هذا العمل الإبداعي الرائع الذي انتهى منه بوشكين في تشرين الأول عام 1824، ولم يقدمه للطباعة إلا في عام 1827، مع أن أصدقاء بوشكين والصحافة قد وعدوا به. غير أن عدم حماسة بوشكين وتباطؤه في النشر، أثار زوينة من الآراء، منها: أن بوشكين ليس وثائقاً من قنينة قصيدته؛ أو، لم يكن يكامل شاعته حول الموضوع الجديد.

نجد قصيدة "الفجر" قبة الرومانتيكية الناضجة عند بوشكين، وعدّها آخرون، أنها نقلة نوعية من الرومانتيكية إلى الواقعية. في حين قرأ بعضهم فيها، أنها واقعية. وما اسم البهكو إلا هو الاسم الأول للشاعر (الكسنين)، والأماكن التي ذكرها في القصيدة، هي الأماكن التي سكنها الشاعر حين كان منفياً في الجنوب، حيث عاش بين الفجر، ويحتمل أنه عشق فتاة فجزرية، ورد اسمها طويلاً في أسفاره.

يقول الناقد بوندي، وهو أكثر المتحمسين لبوشكين بعد بيلينسكي والمدافعين عن هذه القصيدة: "الفجر"، هي فضح أنثية البطل الرومانتيكي وتمريته. ومن هذا الرأي بالذات،

وتتحقق أمنية **أليكو**، دون أية عوائق، ومصاعب،

والمعجوز الذي استقبل القريب، دون أي شرط، لا يطلب منه شيئاً، حتى لا يسأله من هو، ومن يكون، وماذا يريد؟ بل يقول له افعل ما تشاء، واعمل ما تراه مناسباً لك:

اختراية مهنة

اطرق المدن، أو حُرِّ

أو جَرِّدْها ألياً.

وهاهو ذا **أليكو** القريب في قمة السمادة، لأنه حصل على الحرية التي يريد، وحصل على أكثر، حصل على زمفيرا - **الحسناء الرائعة**، إنه الآن من سكان العالم الحر، وهو حُرٌّ أيضاً فكما هم أهالي هذا المقيم والأكثر من ذلك، والأغرب، حتى عندما يرتكب الجريمة البشعة، إذ يقتل زوجته الحبيبة وعشيقتها، لم يتناول الفجر على **هريته**، ولم يزججوه بالكلام بل يرتكبه وشاته، ويمضون في طريقهم إلى الأساف. فهل هذا لا مبالاة، وعدم اهتمام لدم الضحيتين المفلدورتين، أم هو تسامح طوباوي؟؟

بوشككين، في هذه القصيدة - التراجيديا لم يجمع الصراع بين البطل والمحيط الذي يعيش فيه. أو بين البطل والمجتمع، بل **جسد** **تلفظاً ومراعاً من نوع آخر**، قابل (حرية) **أليكو** التي انقلب لديه حب امتلاك (بهرية) **الحسناء زمفيرا حبيبته**. وهذه الحرية، كما أوضحها بيلينسكي، بالنسبة للبطل الرومنطيكي:

فعلندما يلتقي زمفيرا - يقع في حبها من النظرة الأولى، فتأخذه معها إلى مخيم الفجر. وهنا، يمكن أن يتصور القارئ حالاً، أنه كان بإمكان المعجوز الأب أن يرفضه، أو أن لا يحسن استقباله، أو لا يرحب به، أو على الأقل، أن لا يسمح له بالبيت في خيمة واحدة مع ابنته الوحيدة الفاتية، وهو غريب. فمن الطبيعى جداً، بالنسبة (للحب) الرومانتيكي وفق الأعراف والتقاليد، أن يمتدب العاشق صكي يظهر بمحبوبته.. أما في هذا النص، فقد مهد بوشككين الطريق، واختصره في مخيم الفجر، المجتمع (حر) خال من التقيد، ولحسن، مع ذلك، تم الاعتراض على هذه الطريقة، إذ إن أكثر الناس تحسراً يسألون على الأقل عن مستقبل العلاقة بين البنت والشاب، وحتى لو كانت علاقة حب **محرمة**!! حتى هذا السؤال لم يسأله المعجوز الأب لابنته، أو للشباب الغريب، فهل فعلاً هذه هي التقاليد بين الفجر، أم الثقة المطلقة بين الأب وابنته، أم أن هذه "القضية" أي، العلاقة بين الشاب والصبية، لا تساوي شيئاً، وليست بذات بال عند الفجر؟

فالمعجوز القلق على غياب ابنته فقط، يرتاح حالاً ويهدأ اضطرابه، ويرحب بالشباب هائلاً:

أنا سعيد بك، امكث حتى الصباح

في رحاب خيمتنا

أو امكث عندنا فترة أطول

كما تشاء..

أنا، لا أتخلّى عن حقوقي

سألتك بالانتقام منه

إلا أنّ العجوز الأب، لم يكن أسعد حالاً من صهره فيعيد على مسمعه قصة حبّه لزوجته أم زمقيرا، ويبدو أنّه من وجهة النظر هذه، أنّه حرّ أكثر في مفهومه لمعنى الحب، وحسب التملك، فيمنعه أن لا يتعاقق، وأن لا يلهث وراء امرأة، كي يجعلها تحبّه في هذا المشهد، يبدو العجوز أكثر تفهماً، وأكثر حرية، فمن وجهة نظره، يجب عليه أن يحترق، ولا يحجز حرية الآخر. ويقول له: لا يجوز أن تبني سعادتك على سعادة الآخر - الشريك - ويضرب له مثلاً: أن تطالب حسناء أن تحبك وحبك، كأنك تطالب من القمر أن لا يطلع إلا على غربة فراق.



ويغض النظر، إن كان ثمة تقارب أو تشابه بين البطل والمؤلف، فإنّ بوشكين يدين نموذج اليكوز الأتاني الرومانتيكي المفرور الذي لم يفهم (الحرية) في منبتها، ولم يستطع أن يتعاش مع هذه الحرية التي وقع فيها، بل بقي أسيراً لمعاداته وتقاليده، يريد الحرية لنفسه فقط.

وبالمقابل، ثمة أنموذجان: أنموذج العجوز الأب والابنة الحسنة، التي تفهم الحرية وتميئها ضمناً يحلو لها. إلا أنّ هذا النموذج مرفوض أخلاقياً، مرفوض بالمعرف الاجتماعي، وبالمعرف الديني معرّف.

هي أنّ محب الحرية هنا، انقلب إنانياً ومجرماً، والحرية عنده أصبحت صمتاً، حين تعارضت حرية الشريك مع حرّيته. عندها، تيقظت "حقوقه". وهذا انضح عندما انتقم حالاً.

لكن الناقد بوندي يوافق بيلنيسكي ويخالفه، إذ يقول: لقد خانته فطنته، لأنّ عنصر الخلق الإبداعي عند بوشكين، أقوى من عنصر الوصي العقلاني، وأنّ النظرة الإبداعية التأملية الشاعرية العميقة لدى الشاعر قد انتصرت على عدم صحة رد فعل عنده.

بيلنيسكي يقول: إنّ الشاعر رغب في أن يجعل اليكوز حتى التآكلية. وهذا ما جعل بوندي يوافق بيلنيسكي ويخالفه، ويؤكد على أنّ ثمة تقارباً كبيراً بين البطل والمؤلف.

لكن قضية هامة أخرى في القصيدة، هي مفهوم (السعادة) وعلاقتها بمفهوم (الحرية). فهالتسبة للبطل الرومانتيكي - الفرد، هذه قضية أساسية ورئيسية، من منطلق السعادة الذاتية، وهنا، يمكن القول، إنّ بوشكين طرح هذه القضية بجرأة، فقد أبرز الشناقض بين اليكوز وزوجته الحبيبة، حرية اليكوز تتعارض مع حرية زمقيرا. وبالتالي، فإنّ سعادة زمقيرا - صارت في حبّ العجوز، وهنا، لم يتخل اليكوز القريب عن ألتائه، ولم يستطع أن يرى رجلاً آخر يقبل زوجته.

وهذا يعني، أنّ سعادته قد انتهت لذا، بحسب أنّه لم يعد حراً بعد تلك اللحظة، فيقول للعجوز والد زمقيرا:

أمامهم، فكانه يقول لهم: هلموا اقتلونني، اذبحوني كما فعلت أنا. لكن بوشكين أراد أن يبين (أخلاق) الفجر في قوله المعكوس: نحن قوم متوحشون. فللتوحش هو الذي يثار، وينزع، وهنا قمة التهكم والسخرية والمفارقة أيضاً، بين أبناء الطبيعة (المتوحشين) وبين أبناء المدينة والمتحضرين.

والذي يثير الانتباه والتساؤل هو موقف بوشكين ذاته، من الجريمة، والانتقام، من جهة، أو التسامح من جهة ثانية. ورد الفعل الذي جاء على لسان الأب المفجوع الذي قال للقاتل: نحن قوم متوحشون لا نرغب بقتل بيتنا. في حين كان بوسهم أن يمزقه إرباً، ويثأروا للضحيةتين، وقد أعطاهما القاتل الفرصة، فهو لم يهرب، مع أنه كان بوسعه أن يفعل، على العكس، استلقى على المشب

وأختم برأي الكاتب الكبير دوستوفسكي، الذي أحب هذه القصيدة، وقال بصددتها: "لا يوجد عند الفجر ولا عند غيرهم هارمونيا عالمية، إذا أنت نفسك لا تستحقها، فليس من أجل الهارمونيا السردية، وحتى من أجل الفجري لا يصلح الحالم التمس".
لقد ثمن دوستوفسكي أخلاق فجر بوشكين عالياً، وأثنى على شهامتهم فقال:

"ويطردونه من غير انتقام، من غير عقوبة، من غير شر ومكره، بل بكل طيبة قلب وبساطة يقول الأب:
اتركنا أيها المفرور.

نحن قوم متوحشون لا قوانين لدينا..
ويختم دوستوفسكي حديثه: "طبعاً، كل هذا، فانتازيا"

في تاريخ الفن المؤثرات والنماذج

□ هـاء إسماعيل *

إن تحادب الفكر الشرقي بين المثالية والمادية قديم قدم التاريخ. وقد ارتبط هذا المحاسب بظهور الفلسفة التي تنوّر في خصم صراع قاسي وطويل الأمد بين هذين الاتجاهين الذين يحسان على مسائل أساسية فيها ١- كمسألة علاقة الفكر بالوجود، وعلاقة الروح بالطبيعة. فقد كان الفيلسوف معنياً بالإجابة عن السؤال التالي: أيهما الأول الروح أم الطبيعة؟ فمن قال الروح فهو مثالي. ومن قال الطبيعة فهو مادي.

والفيلسوف المادي ينظر إلى العالم المحيط بالإنسان. من شمس وقمر وبحوم وما سواها على أنها أشياء موحودة موضوعياً. أي غير مرهونة في وجودها بالوعي البشري وأن الإنسان نفسه ليس إلا جزءاً صغيراً من هذا العالم الكبير الذي نشأ فيه وعيش. وكثير من المثاليين لا يتكروا وجود الطبيعة لكنهم يختلفون في أصلها. فيرون أنها مخلوقة من قبل روح ما "كأن أسمي يشبه الوعي البشري غير أنه ينحصب فوق الطبيعة". وأولئك هم المثاليون الموضوعيون.

بتصورات أسطورية وخيالية حول الوسط المحيط به (4) تلك الأسطورة التي تطوّرت بمعدل الزمن معرفت فيما بعد بنسج (الدين) (5)

وإذا فكّرنا هذه الإنسان البدائي المسيطر على الطبيعة واستلّاها من خلال العمل (6) فإنه قد نجح يمدّ إلى المس ليحل بشكّل أو بأخر هذه المسألة مسكّنة وجوده.

لكن هذه نوع آخر من المثالية تنمي وجود العلم الموضوعي عامة، وترغم أن لا وجود للعالم إلا في وعي البشر وأولئك هم المثاليون العائثيون (2) فقديم كان الإنسان يسعى إلى وعي ذاته. ويخص به إنسان ما قبل التاريخ - وقد مارس ملقوساً - معضراً بذلك بشايفاته الروحية لتوسم إمكاناته حداً حاصلًا تماماً بين الإنسان والحيوان (3)

ولم أن كذا الإنسان برغمهم عاجراً عن الإجابة الملتقبة عن أسئلته حول العالم فإنه رجع فلسفته

* كلامية - بلغة من معرفة

معظم الحالات شهد سريخ الفلسفة المثالية لميت
الطوبوس والدعم على يدي القوى والطبقت
الاجتماعية الرجعية غير أن النظر إلى مساهمته
المداهب للمادية، ورجعيتها المثالية لا يجب أن يبالغ
بأنفق صيق.

ففي ظروف تاريخية معينة مصادف أن دور بعض
المداهب للمادية (14) كان بمثابة عس أن يكون
تقدماً من النواحي العلمية والاجتماعية، والسياسية
وبالتقابل لميت فلسفة همل برغم منطقتها، المثالية
المتعلقة دوراً تقدماً من بعض النواحي في تاريخ
المفكر الفلسفي (14) ويمتد الماركسيون أن السبب
في ذلك يعود إلى أن للمذهب الفلسفي تختلف فيه
بعضها من حيث الفهم أيضاً، وقد عرف تاريخ الفلسفة
تعليل من المناهج الديالكتيك والماتريتي وهم
متعارضان مغزى ووجهة (15)

وفي عصرنا يتجلى نمط التفكير الميتافيزيقي
على الأخص في المداهب البرجوازية التقليدية، وكذلك
اليمينية للطرفه (الاشتراكية الطوباوية) الرامية إلى
وصف نموذج للاشتراكية أبدى لا ينم (16)، ولقد
تعود التفكير من المداهب الفلسفية الحديثة ما قبل
الماركسية بميتافيزيقية. يبعد عن الديالكتيك
الذي يمثل الحركة لا السكون (17).

وإذا كان تاريخ علم الجمال هو تاريخ ابشاق
وشوء وتطور الاتجاهين الأساسيين لهذا العلم المادية
وللثانية. تاريخ الصراع بينهما في انعكاسهما على
بنية الحياة الاجتماعية والسياسية وسواها فليس من
الصائب - والحال كذلك - دراسة مراحل المفكر
الجمالي بمعدل عن مجرى الصراع الطبقي، ومن
تطور الثقافة السويحة للمجتمع. إذ إن المفكر
الجمالي هو واحد من جوانب التطور الشامل
للمجتمع البشري (18)، وكان ينبغي يؤكد أن:
طابع الطبقات، والعلاقات، والصراع فيها، بعضها،
وعلاقتها، بالدولة، والسياسية، والدين ومستوى تطور
علمه وغيرها من الحواسب الميرة للتشكيكية العلمية،
إنه تحدد مضمون الحياة الروحية في كل عصر (19)
هـ هو أن مفهوم الطبقت السياسي الذي

فإنه الماتق الذي بدله فنون ما قبل التاريخ
في هذا الاتجاه والتشجيع والتشويك الاجتماعي
والديني شهادة كلفه على الثقة بالنفس، وبقدرة
العبيبة على توفير ملصكية الحيووات المادية والروحية
والتي تتحقق فيها أمالة الإنس وإنسانيته (7)

يرى سوزو - في هذا المجال - أن الإجابة بشتغل
واضح عن مسائل الفن البدائي أمر ليس بالمستطاع
نظراً لعدم وجود وثائق صريحة تغطي حلاً جزئياً
عنه، ومع ذلك فهو يشير إلى بعض العوصبات التي
تهس بهدف كشف بعض جوانبه مهم بدت منه.
خاصة وأن ظواهر الفنية بلغت درجة رفعة من التنوع
والعكثرة والعس برغم توحش الإنس وبدائته
اذنك، وهذا أمر لاقت للمطر، وحري بالدراسة
والاجتهاد (8).

غير أن نشأة هذين الاتجاهين للمثالية - المادية
يرتبط بتطور الوعي البشري فيهد المرحلة الأسطورية
تطلعت الفلسفة إلى المعرفة العقلانية العلمية النظرية
المتندة إلى خبرة الشاهد البشري العملية، وإلى
منطق الوعي البشري (9) ذلك الوعي الذي نشأ
متوافق مع العمل كشفاً موجبه نحو تهور
الطبيعة، وكسمة مهيمنة للإنس، وكأساس
لتنظوره (10) هالإنسان أشده تعبيره للطبيعة إنما
يخلق طبيعه ثانية خاصة به، وهي تميزه، وتطوره.
يشول ماركس وإجلر إلى العمل قد خلق الإنس
نفسه (11) والمقصود بالعمل - هـ - الجماعي القائم
على علاقات متبادلة تقتضي التنسيق والتنظيم الذي
كان من نتاجه خلق اللغة. هالوأمال الأربعة (العمل،
المجتمع، اللغة، الوعي) تظهر تاريخياً، وفي أي واحد
يضمحل بعضها بعضاً ومن هـا طين تطور الوعي
قد خلق مسائل أعمت من الأشياء والمليت في
الطبيعة (12) - وهو إلى ذلك ذو تجلين مثلي
ومدي هـا لاصمه، ثنائيين بدمون في طبيعة الوعي
المثالية هيضوريه شيت مصداق للمادة والعكس
قائم فيما يخص المديني (13).

هـ: وقد ارتبط ظهور المثالية والتشويك
بالمصالح المربيه طبقت معينة في المجتمع - فقي

لضفلة علامية شاملة غير محددة الجوانب من الأفكار - والتصورات والمعتقدات، والعبادات، والعمادات التي تطلق عليها أسماء عديدة منها، الذهنية الدينية أو: "الأيديولوجية العيبية" أو "العقلية الروحية المطلقة" وهذا للعنى فالذهنية الدينية تصعب بطقس التقبل العموي والانتظام اللاشعوري للإنسان ممس (الأيديولوجية العيبية) المصممة والسائدة (23)

وعليه، فمن الوظائف الرئيسية لإنتاج المفكر الديني الولعي والتمسك مهام تتلخص في الدفاع عن أيديولوجيته، وتوسيع حجتها للأخري (24)

والأيديولوجيا الدينية هي سلاح نظري في أيدي الطبقات الرجعية، وفي محاولة تزيف الوقائع حول حقيقة الصراع بين الطبقات الاجتماعية المتصارعة بين قوى ملهية مهيمنة، وقوى متمردة مسحوقة مستغلة فهي تدعو إلى بناء الجسمور بين هذه الطبقات باسم المصالح والصالح والمحبة (25)

خاصة وأن الألفية المستقلة غير خادعة هي ذاتها على قهر الأكثرية دائما، ولأمد طويل، فلا بد أن مع القهر من إشاعة هذه الأكثرية بأحقية الأقلية في التسلم والاستقلال. وهنا يجيء دور الإيديولوجيا الدينية التي تبرز بتشكيل أيديولوجيا ملهية خدسة في العالم الضمير (26) فتدس في أغلب الأحوال كصا مادة للاستغلال يمكن استغلالها فريدا أو فتوبا أو ملهية للوصول إلى مآرب خاصة، ولا حاجة في ذلك إلى أن يحضون الظلمون أو المظلون وعين بالضرورة لهذا التشكيل الديني السياسي أو للصراع الطبقي (27).

فتدس يمارس هذه السلطة على المجتمع، وهو يتدخل في حياة الناس ويؤثر في جوهرهم الفكري والشمسي، ويحدد طرق تفكيرهم، ورواد فعلهم نحو العالم الذي يعيشون فيه، والذي يشككون حرة لا يتجرا منه في سلوكهم، وعاداتهم أيضا

وهو باعتباره مجموعة من المعتقدات والتشريعات والشعائر والمقوس والمؤسسات التي تحيل بالإنسان مهية يحضوي على القسمين والأسب مثير والسرويات

وكيف انمكنت آثاره في هضام الجماليه ثم ما هو أثره في تصديق النظريتين الأسامييتين لترويح المن

1. المن للمن

2. المن للمجتمع

وما هي أخيرا صورة الإنتمال البدي شمل الباحثين على امتداد تاريخ الجماليه الطويل.

يشير بو علي يامس في معرض بحثه في الدين إلى وجهتي نظر متعارضتين حول منهجه. فهو من وجهه نظر صادميه برحوريه مطرة إلى الضفون وحريته حب، محددة بديمان بوجود إله أو الوعية وهو شعور بالأرتباط بالتيمة والالتزام تجاه قوة عامصة سائدة جذيرة بالاجلال ولذلك فهو يرفضه باعتباره غير معيد فهو مثالي لا يرمز بين الشعور والواقع وبالتالي لا يرمز بين "انطردة إلى الضفون والعلاقات الاجتماعية الاقتصادية

وأم وجهه النظر المادية فهو يرفضه على لمس إنجلز الذي يرى أن الدين: ليس إلا الانعكاس الخيالي في رؤوس الناس لتلك القوى الخارجية التي تحكم بوجودهم اليومي هو انعكاس تتخذ فيه القوى الأرضية شكل قوى فوق أرضية

ويعلق بو علي يامس قائلا: "هذا يعني أن ما سمعناه انعكاسا لواقع معين قد انتمل عن أصله "الواقع" حتى أصبح في أدمس الناس مثلا أخر في استقلال تام عن قاعدته ليعود بدوره إلى التأثير في هذا الأساس كقوى مجردة عقلية. وبالقصة الماركسية: استقل البناء القوي في وهي البشر من البناء الشمني، وانعكست الأدوار في وعيهم (28) فتأدي برأي ماركس هو أيديولوجيا، وأما في رأي منهبيم فهو بديل للمعلوم الطهيمية والاجتماعية (29) وكذلك الأمر عند بوخارين الذي يصور نشوء الدين بالمعاملين الاجتماعي والاقتصادي (22) والخلافات في شأن المطرة إلى الدين، والموقف معه كثيرة، مثاليه هذا، ومدية هناك. وأما في الدراسات العربية فيشير الدكتور صديق حلال المطهيم إلى أن: الفكر الديني "بهذا المعنى ليس إلا الصعيدي العلوي لواقع

الوجود إذ لا يمتنع فصل الطبقة السياسية عن السياسية ضده لا يمتنع فصلها عن الدين و الاقتصاد، فالشكل يجري في ذلك واحد، وهو التأثير على بنية المجتمع، بما فيها الأمن سلبه فكن أن يجرب

والسياسة من هذا المنظور هي علم التمييز الاجتماعي الإنساني فكيف يقول محمد كامل الحطيط وهي أيضا "في العمل" العمل على تقديم المجتمع والأمن "كفما أنه بالمقابل العمل، فس العمل على إيقاف هذا التقدم" (34).

ولا يخفى على أحد ما للعامل السياسي من دور وأصبح في ترسيخ جذور بعض الطبقات الاجتماعية، وهذا لمصالح السلطة وفي الترخيص العربي والأجنبي أمثلة ككافية وافية في هذا الموضوع (35) وكما يقول بولانتراس: "فالدولة التي تصمم وحدة تشكيلة اجتماعية مقسمة إلى طبقات ترفض وتحتصر التفاضلات الطبقة في مجمل التشكيلة بتثبيت وتوسيع مصالح الطبقات والمصالح المهيمنة تجاه الطبقات الأخرى في هذه التشكيلة مع تحملها لتفاضلات الطبقات العالمية (36) ويضيف قائلا وهكذا تتطور علاقات العظم داخل التشكيلة الحاكمة بالتراكم المحموس لفروع الجهر القومي، والأجهزة الأيديولوجية الحكومية في العلاقات الخاصة التي يهيمنها مع مختلف الطبقات والشرائح المسيطرة" وفي المجتمع الرأسمالي فإن هذا التراكم يؤدي إلى أشكال تشغل بالعلاقات المحددة داخل الطبقات والشرائح للسيطرة وهذه العلاقات هي من نتائج التناقض الرئيسي برجوازية، سبنة عملة (37)

أما هيودور بورلاشكي فإنه يحل هذه التناقضات، والمصراعات بالانتقال إلى الاشتراكية، فالدورسكية التي يتبناها يرى أن: تصفية الطبقات المستقلة، وظهور وتطور المجتمع المؤتم حصرا من الضادحين يخلص "شكلا لا مثال لها من قبل، من وحدة المصالح فيما يخص كفاية المسائل الجدوية لتحية الاقتصادية، والاجتماعية، والسياسية أما ما

والأراء حول مشوه التشو وتبيناه وحول الإنسان وأصله ومصيره ولا شك أن الدين يدخل في صميم حياة العائيه العظمى من الناس بهذه الصفة التي توحيته معمله لا بصمته جوهر روجيه خالصا لقله من الناس فكما يرى د. صادق خلال العظم - غير أن هذا التأثير أوضح ما يكون في القبلان التامة (28) هذا المفكر الديني الذي سيطر روحا من الرعي باعمره معبرا عن ضميره روجيه لواء متدخل الطبور الأمينية (29) إلى أن بدأ الترخيصه عقب النهضة الإيطالية في القرن الخامس عشر في أوروبا، وعقب الثورات العلمية والصناعية المتراصة (30).

وكما ذكرنا: أنه في الدين لم يحصل يوما من الطبقات الاجتماعية القائمة بل على العكس فكان المساهم الأكثر بروزا في ترسيخ اليه القائمة بين أطرافه، دون أن يمي ذلك لقدم ذاته هو أيضا بالطبيعة الطبقية لهذا المجتمع أو ذلك حتى إنه وفي أحيان مهمة كان "شكلا من أشكال الرد على الظروف والعلاقات للإنسانية، أو أيديولوجية ثورية يحملها المجاهدون ضد ظلم المجتمع الطبقي

وبالتحدث عن الطبقات فإن الدراسات مختلفة والمدرسية منها خاصة تشير إلى نشو، متأثرة بالعامل الاقتصادي فتوفر هائض إنتاج، وتقسيم العمل سمح بتفاوت الثروات بين البشر وبالتالي نشو "الطبقات الاجتماعية" فهي لا تحدث تلقائيا، وإنما باستتخدام القوة والقمع ممنوعين من قبل المستعمرين عبر أيديولوجية ما عابها مع كدات ديسية (32) والمادركمية لا تكفي بربطها بالواقع الاقتصادي، وإنما تتعدى ذلك أبعد إلى ربطها بالأيديولوجية السياسية، وفي هذا يقول "نيكوس بولانتراس" الذي يمدح الطبقات الاجتماعية في ضوء المظالم الرأسمالي اليوم، والواقع أنه لا يجب أن مستنتج من البر الرئيسي للموقع الاقتصادي أن هذا الموقع يكفي لتحديد الطبقات الاجتماعية... ولكن العامل السياسي أو الأيديولوجي، أو بتكلمة البنية الوظيفية لها دور بالغ الأهمية (33) في مجرى هذا

يقولوا إنطلاقاً من الطليقات هي واقع أبدي ثابت معطى مرة واحدة وإلى الأبد (44) كتب أكدوا على أن أخبار الفن مريب الصرع الطليقي عبر بهم رفض الأخبار للشئ الذي يدمر الفن كحضر سياسي أو اجتماعي فقتل ليسوع الصعف الفني عدد المص (45) وعمد يتحدث عن تأثير الطليقات في الفن فإنها يرون أن ككل طبقة تسعى لجعل الفن خادماً لخصالها (46) فتشيعون على سبيل المثال يرون الفن أداة جباراً في التربية الشيوعية للكسادحين، وبمسألة لمعرفة الواقع وتغييره على أسس شيوعية (47).

ومن هنا كسب تبسهم لطريقة (الفن للمجتمع) التعبير الأمل عن الالتزام بالإنسان الصادق وقصده، ففلم الجمال الماركسي - اللينيني في مواجهته لعلم الجمال البرجوازي يؤكد أنه يستبدى صراحة بالمصالح الاجتماعية، ومساها بالمصالح الجمالية للطليقات والشرائح التقدمية في المجتمع، وهي الطبقة العاملة وسائر الكسادحين أي إنه يستمد مبدأ التحرر... ويحطون بشئاً إيديولوجياً لا هوادة فيه ضد النظريات المثالية والميتافيزيقية في علم الجمال لتوضيح صلة هذه النظريات بالمصالح الشرائح والطليقات الاجتماعية الرجعية والمحافظة، وخاصة في المجتمع الرأسمالي المعاصر (48).

ويرى لينين أن هذا الالتزام لا يتناقض أبداً مع مبدأ حرية الفن الحقيقية والتي يجهد المصممون للاستراكية على إنكارها عندهم، وفي هذا يقول سيصور، د. حر لأنه لن يكون في خدمة المبدء الرقراطية والآلاف العشرة العليا التي تعاني من التخلف والذل بل في خدمة الملايين وعشرات الملايين من الكسادحين الذين هم خيرة ما في البلد، فوته ومستقبله (49).

وفي مقابيل هذه النظرة الاشتراكية للفن، الواعية بخصوصية الفنية إلى جانب دوره الترويجي وخدمته للبروليتاريا يجد الفن البرجوازي يسرع إلى التخلي عن مشاكل الحياة معطوياً على مصه جانباً نحو التنازل واللاأدوية واللاعقلانية (50) ذلك لأنه فن مثالي لهمل العلاقة بين النظرية الجمالية

تبقى من فوارق في المصالح ما بين هذه الطليقات، والفئات الاجتماعية، والأشخاص المتفردين فلا تنعم بطابع النقص، وهي تحل على أساس النشاط القواعي للمجتمع لنظامه الميميسي وتجبره الذي يجمع في سياسته ما بين المصالح المتنوعة لجماعات المصطفين، وبين مصالح المجتمع ككل واحد (38) غير أنه من الواقعية الاعتراض أن فطام الحياة الاجتماعية المصاحبة ذاتها متناقض، فهو يسلط على القديم والجديد، المتعلق والمثلي وعكس (39).

وبالعودة إلى الفن، فإن الدراسات تشير إلى أنه وعلى مر تاريخه كان حراً، لا يتجر من عملية التصنيع تلك إذ كان إما غطاء إيديولوجياً سائراً وحدها لتقوى السيطرة طليعية كانت أم بشرية طليعية أو مضاداً ضد هذه القوى المسيطرة (40). وإن سيورته الجمالية لم تكن على درجة واحدة، وبالتأثر نفسه إزاء الظروف المحيطة بتجاريه وتاريخ الجمالية خير شاهد على ذلك إذ إن بعض الشعوب عرفت درجة عالية من الفن والتشويق الفني بالرغم من سوء الأوضاع في واقع الحياة بمحيط المعتلة حكماً هو الأمر مع الفن الإقليمي الذي يخبئ عنه من كسب فيقول إنه نشأ مرتبطاً بمجتمع الوقت ثم انهيار بانهازم، والأمر كذلك فيما يخص الأدب الإنساني فقد ازدهر في مجتمع أهل للانهيار حيث التعلق فيه بمسوته ككل وحيد؛ ولا شيء سوء الحفرة وحيد الذات ككف يقول إنجلز الأمر الذي حمل ككل إنتاج فيه مشبهاً بالمصالح والسطح ضد الواقعي الاجتماعي والسياسي (42).

وطليعية الفن تختلف باختلاف ظروفه المحيطة، فوظيفة في هذا الزمن هي غيرها في زمن آخر، وإن عبرت في بعض الأحيان، هي حقيقة ثابتة تسوق لنا الاستجابة إلى فنون قد تكون مرفقة في التقدم ككف يقول ريبش فيشير في بحثه عن ضرورة الفن هـل من به يتميز بتغير الزمن والمصن وطليعية العلاقات الاجتماعية لنسمة بعد (43).

ولقد أكد ككل من ماركس وإنجلز أن الفن يرتبط دائماً بالمصراع الطليقي لكليهما مع ذلك كم

هو حزمة صفاتك، فأنس عالم قائم بداته، وهو ليس مكلف بتجديد الحياة أو الاقتباس منها فسطحه الفن ليس تزكيد على خصوصية الفن وثابته واستقلاله عما هو خارج عنه كالتحجيم الاجتماعي والطبيعي وغيره(55).

وأم المصغر الشططيين البيروني صغلايم بن / روجر فرائي هو صكدان أن الفن الحديث (الفن لقن) هو وحده الفن الجميل(56) وذلك في مواجهة الجمهور المصغر الذي يتوقع دائما من الفن أو يعبر عن وجهة أخلاقية وتصوير واقعي(57).

وإذا كتب بيدان المصغر من القطبين الأخرين بيرونا للنظرية الشططية فهمهم مستطيع الإدلاء باختلاف وجهات النظر البرجوارية. وبعدم أحادية مطلق نظرية الفن للفن، وذلك بالاستناد إلى نوعيه الفنون التي ومن خلال تم التمييز عن وجهات النظر تلك فيهنما يتحدث روجر فرائي عن الفنون الشمولية فهذه إلى إصمات ككل شيء لا يشتمل بمولده الأساسية من الوجهة الصبة حصرا(58) يرى في المقابل أن كغلايم بل، وفي حديثه عن الأدب يعترف وبشكل صريح أنه لا يمكن أن يكون هذا خالصا فهو: ليس مف سهل تحليله على أساس الشكل وحده(59) إذ إن نوع الفن هو الذي يحدد مطلق الترامه، أو عدم ذلك، وبهذا نكون قد وجدنا نقطة التقاء بين من ينادي بالفن للفن أو بالفن للمجتمع على حد سواء، وعليه فالمعارضات حقيقة ليست فتحة بالفتن الخالص بقدر ما هي اتهامات إيديولوجية بالمعنى الميساسي والعائقي وحسب

وإذا حكمنا قد عرفنا أن البرجوارية لم تعرف استقراراً فنياً كما عرفت الماركسية نظراً لعدم وسوح إيديولوجيتها، بالمسبة لب خصمها قيامها بالماركسية فليس مستطاع أن نفهم لتجسب الشكلانيين بين الانتماءل عن الحياة على الأغلب، ثم العودة إلى رحابها، في فترات لاحقة، وستوليتر الذي يعمل إلى نظرية الفن الخالص كما سبق وذكرنا يؤكد أن كثيراً من المصغرين الشكلانيين عاودوا

والأسس المادية للمجتمع، وصراع الطبقات كما يرى أوسمينيكوه(61) الذي يشهد بتفوق المفكر الجمالي الماركسي لأنه ريش النظرية بالتطبيق أي المفكر الجمالي بالواقع الاجتماعي. وبملاقات الإنتاج القائمة مع مراعاة خصوصيته وأن له حقيقة مستقلة نوعاً ما، ومنطقاً خاصاً ذاتها(62).

غير أن القول بلا مسووتية البرجوارية بشكل مطلق تجاه ضباب الحياة عامة أمر فيه شيء من التمسك والمبالغة. إذ إن وجهات النظر البرجوارية - كما تؤكد الماركسية نفسها - ليست واحدة، فهي تختلف باختلاف فلاسفتها ومداهبها المتعددة، ومن هنا لا يمكن التوقف معها على مطلق واحد مشترك سوى أنها مثالية ومعادية للماركسية يقول بيرونا(63).

سيكتفون من العبث التفتش عن مواقف موجد عن مطلق عم مشترك بين الملائسة البرجوارية فمن السمات المميزة للفلسفة البرجوارية ثنائي السمات للمذهب الفلسفي التي يقوم هدفها الاجتماعي في التوجه إلى وعي مختلف الفئات، والطبقات الاجتماعية، وفي التمسك بهذه المهمة تتبدى كثافة اتجاهات الفلسفة البرجوارية، ومداهبها واحدة في منحها الاجتماعي، في تسيبه للمثالية، ومعداتها للماركسية(64).

وعن البرجوارية وكشبهه يشير د جيمي هلال إلى أنهم وإن كانوا قد هربوا في عصور الترف البرجوارية إلى أدب هو صورة عن الترف عيشه، متحليين من الفانيات الاجتماعية والفنية، إلا أنهم مع ذلك لم يكونوا متنادين للعنف، وإنما يحملون سحلاً على عصورهم(65).

وأما جيروم ستولنتر والذي يعمل إلى الفن الحائس، فإنه ومن رؤيد أكثر بصحا نظرية الفن يرى أن المقصود به لا إلقاء الظروف لتحيطة بقدر ما هو تركيز على وعي الخصوصية الصبة، فلتطربه الشكيب بر به والتي هي حيث تطربه جماليه هي نظرية نقدية بمعنى أنه ليس ظل ما يعده الناس ضد

بجعل من الشيء المنتج شيئاً غير شيء، لا يشغل
الأثر القسري لبعض شيئاً عارضاً - ككيفية أو غير
ضروري (64).

فالمصراع قائم ليس بين مصدر التشكّل وانحدار
المجموعتين بل بين مصدر التشكّل وبين رغبة النص
للمجتمع. هذا لا يظهر الأمر أمّا إذا بعدنا إلى
خلفيات هذا المصراع. فربما لا شك وأجدون المصراع
الأيدولوجي السياسي الاقتصادي الطبقي الديني
وراء ذلك مع التسلّم بأن هناك حالات قد تخرج
مفكيراً أو قليلاً عن هذه الأحكام تبعاً لطروف معينة
خاصة بهذه الطروف أو ذلك (65).

ويرى ر.غ. تشيرنشمسكي أن الجمالية ارتبطت
منذ القدم بواقع المصراع المدني بين الطبقات
الاجتماعية الذي أدى بدوره إلى الاختلاف وجهات
النظر السياسية والجمالية. فالمصراع الجمالي داعم
بشكل متين من المصراع الطبقي (66).

هكذا يرى غيوتسكي أن اختلاف الفنون راجع
إلى اختلاف وجهات النظر للتأثر بها سياسياً أو
اجتماعياً أو دينياً أو أخلاقياً أو جمالياً لهذه الحنية
أو تلك (67). وأن النص الجديد يسير عن نواح
جديدة ويقطع بالتالي صفات كانت لديه في مرحلة
سابقة (68).

وهكذا قد ذكرنا وجهة النظر الماركسية التي
ترى أن إحدى وظائف النص تتلخص في التعبير عن
أيدولوجيا ما ديسية أو سياسية أو خلقية،
ولهذا تستخدمه الطبقات والدول والأحزاب في
صراعه الأيدولوجي. فهو يخلق أيدولوجيا ما لدى
الناس (69).

إن صورة نموذج النص معبرة بتغير الواقع. وهذا
ما يشير إليه الباحث المصري عبد المصمّم تلميذ في
بحثه القلمي بين النص القديم والحديث يقول. ولقد
كان النص في المجتمع البدائي بصورة غائبة خلف
بصيرة الإنسان. وأداء سيطرة على عالمه الطبيعي،
وأما في المجتمع العليقي، فقد صار النص بصورة عالية
كذلك وعياً بالمصراع، وأداء كشف للعلاقة في

استمدوا مواضعهم من الحياة. فظهر النص
الشكليّين والبرغم من أنه يشير إلى انحصار
النص عن الحب بوضوح يصدر من النص يكشف
حقائق عامة عنها. وهذا - والمصراع لمؤلفه - يقوم
في شفاص (60).

ومهما يكن الأمر فالحديث عن الخصومية
الفنية أمر يستحق الغناء خصوصاً إذا عرفنا أن تاريخ
الجمالية يدنو بزمانيات الخلافات حول انطلاق
من التشكّل والمحتوى أو وظائف النص عبر مراحل
التاريخ المختلفة وصولاً إلى عصر النهضة الذي شهد
وعياً فنياً لم يسبق نظيره إذ تحلى الفن عن وظائفه
قدر المستطاع واتجه الصانين في معيهم لتضيق
مكافحة الإمكانيات الفنية المتميز النص. تشهد على ذلك
فن الرسم الذي عرف أوج تطوره آنذاك حيث
استخدمت ممرات الطبيعة كطبقات الملوك واللوح
وسواه مواد داعمة لهذا الفن القديم (61).

فالتشكل النصي لقي أنصاره كما لقي المحتوى
ذلك. والخلاف بين الباحثين الجماليين طويل وشاق
إذا ما أردنا تصفح رأي كل فيلسوف منهم أو
متابعة تفاصيل وآراء الفلاسفة عبر تاريخ الجمالية
الطويل (62). وعن هذه الإشكالية يسوق لنا فيشر
رأي بوهت الذي يؤكد أهمية التشكّل فكما
ذكرنا فإن الماركسية وإن كانت تدعو إلى فن
ممسح لخدمة البروليتاريه ووظائفه اشتراكي يقول
كثيراً على المحتوى إلا أنها في الوقت ذاته تؤكد
على فنية النص وخصوصيته فكما سبق وعرض يقول
بوهت إنه ليس التهمة الموجهة بأنه لا يجب أن تعلق
أية أهمية على التشكّل ومع تطور التشكّل في
النص. وإذا لم يطرأ على الأب ابتكارات ذات
طبيعة شخّطية فإنه لا يستطاع أن يقدم موضوعات
جديدة (63).

ويعلق فيشر على ذلك قائلاً: "غير أن تركيز
انتباهنا على المحتوى وإرجاء التشكّل إلى مرتبة
اقتصادية الثانوية لمصر من أعمى. ذلك لأن النص
يقوم على تقديم الشكل. الشكل وحده هو الذي

لعبد كبير جداً من الصور الجديدة التي أثرت في الفن. وفعلت فيه فعلها البالغ (78) فقد قدمت على مستوى الرسوم الأيقونية فصصاً تاريخية أو لسطورية: مثل القمصن عن حياة السيد المسيح، وعن ميلاده وموته (79) إضافة إلى الأيدولوجيا المسيحية التي تعطي مفهومًا جديداً لتاريخ بشري موجه آنذاك (80)

هذا وإذا كنا في الأيقونوب هو الأساس في جمالية القرون الوسطى المسيحية عنه مع ذلك قد شهد صراعاً بين مثاليه. صراع لم يمهض باليمن أبداً، فبهنق شكلاً مستقداً ذلك لأن مقيدي الأيقونات ومعارضيه على حد سواء اعتمدوا المعكر الديني الذي عرفل تطوره إلا في حالات استثنائية عرفت فيها تلك الجمالية بعمى الحروج على تسلم الكفنة كما فعل "ميخائيل بصيل" الذي مال إلى الاعتدال فقلعت المعكر الديني بالعملي (81).

وإن الإسلام فإنه قد أثر أيضاً على النظريات الجمالية والفنية عند الشعوب المسلمة (82) فلتد حرم جميع أنواع التعبير الفني، فكانت تصوير والبعت عن الله والآنياء وامتنع هذا التحريم ليمع تصوير الإنسان، وكل ما هو حي

فلم الإسلامي تجردي عوم من الشجيد بكتبت الله الجميلة المودة في القمرا انكسرهم. وذلك في مواجهة الديانات الوثنية. والمسيحية التي جعل الناس بعيد تماثيل الآلهة والقديسين (83).

وإنه فن الشعر فهد العربي لمسلم، فيه قد وضع يده في حدود حصة ذلك لأن العرب تصفوا بتقريب إلى ألبتهم في طريق الترانيم الشعرية المصحوبة بالتمام الموسيقية (84) فالشعر الإسلامي وسيلة لخدمة الدين الجديد يشر به، ويدعو إليه (85) ويريد تأسر ملوم أن القول برفض الإسلام للشعر فيه كثير من الشطط والبعد عن الحقيقة لأنه يصرف في الخروج عن حدود السوايل و سوله حمة و س مملعت آيات القرآن التي تناولته تعطي دليلاً على عدم رفضه ضم يؤكد أنه مجرد دفاع

عنه الاجتماعي (70) فالمن شكف عن المطابع الطليبي (71).

وكما ارتبط الفن بالطبقات الاجتماعية فيه ارتبط أيضاً بالدين والعلمة فقد نجح الانس دانة إلى الفن كوسيلة لغوي أصغر أفكر روحه واهتماماته، ولقد صبت الشعوب أرفع تصوراتها في منتجات الفن، وعبرت عنها ووعتها بوساطة الفن (72).

فبالعمل الفني "سعى الإنسان، وهو صانعه إلى التعبير عن وعيه لمراته (73) ذلك لأن هدف الفن هو أن يكون وسيطاً بين الطليبي المتميزين: العمومية الميتافيزيقية، والخصوصية التميز الوافي (74).

وتشير الدراسات إلى أن تأثير الدين الوثني منه أو السماوي على الفن شكل بالغ الأثر في فترة "الزمنية مختلفة" فالمصورات عبر الواضحة أو الدقيقة لميتولوجيا الحبس والهندي واليهودية والمصرية حلتت فدا رمزياً تجردياً. إذ الفكرة صعب. والشخص متجور لتصل حد بتول همل بدع الصينيين واليهود والمصريين على سبيل المثال اثاراً فنية. صوراً للألهة و صاماً شوهه أو دب شغل غير دقيقة.. لأن تصوراتهم الميتولوجية ومصور انارهم الفنية المتجسدة فيها كانت لا تزال هي الأخرى غير دقيقة. أو غير واضحة بدلاً من أن يكون لها طابع مطلق (75)

هذا، في الفن الوثني، أما في الفن المعصر في إيدولوجيا دينية سموية فقد برز في الديانات السماوية الثلاث بدخلات واضحة بامة في طابع العقيدة التي يتبناها الفن. فنفس المسيحي توصحت معنله ككثراً بكتوب في القرون الوسطى إذ مال إلى الرمزية والتجديد وانعدام التجديد الفردي وجسود الشكك (76) وقد ارتبط بالكنيسة وفلسفته مما أدى إلى رفض الفن الإغريقي باعتباره هد وثبة إلحادية داعها بعد ذلك على فن مسيحي يتبنى الأفكر المسيحية مهم ككاتب (77) حامة وأن المسيحية ضم يقول مورويو كانت بيوعاً ثرا

ويرى بوغلي يمين أمه. كم تكفي هناك دولة
ممد وحدت الدول لا وتنفذ دينها وتبني عباد
م وكان الاختلاف فيها بينها ففقد في شكل
الارتباط بين الدين والدولة من هذه الرواية احتلب
المجتمعات الإسلامية عن المجتمعات المسيحية العربية
وعبرها (92)

وعليه فإن زيادة الدين بالمساهمة في الإسلام
كان واضحاً من الرسول دور أن يكون هناك دولة
إسلامية بلغة للتعارف عليه. غير أن هذه الوحدة لم
تكن دلتمة فالإسلام عرف تلاحماً بين السلطتين
الدينية والرمزية وتقسماً إلى الوقت نفسه وهذا
يرجع إلى اختلاف المذاهب الإسلامية التي ركز
بعضها على التزام. وبعضها الآخر على الانفصال
(93) ومهم بكل الأمر فكل الانجاءين أثر بشكل
خاص على الأدب الذي جعل مضموناً عند أعداء
الإسلام ونظي أن الأعداء هذا العرب غير المسلمين
لأنه كلما كانت أداة الأدب هي اللغة العربية، وهي
لغة غريبة عن التول الأعجمية فيالتالي لا يمكن أن
تستعمل في سياسة ما، ولا أن يروج بوساطتها إلا
ممن الأيديولوجية العربية للمسلمين.

غير أن هذه المهمة الدينية على العرب. ثم تكفي
مطلقة بحال من الأحوال إذ عرفت وجهات النظر
الجمالية الإسلامية أيضاً كما في المسيحية حروب
على الفكر الديني لكنه حوَّج لم يكن بالقوة التي
عرفتها الصنن الواضحة تحت الهمزة (94) فالجمالية
الإسلامية تتميز بها لم تكن فكرياً واحداً، وإنما قد
عرفت اختلاف في اتجاهاتها فبالجمالية ظهر مع (أخو
المصدا) الذين رأوا في الجمال الإلهي أصل الجمال
(95) والجمالية ظهرت مع أبي رشد الذي جعل مصدر
الجمال في أفكر الفلاس إذ الإنتاج الفني مشروط
بالعناية التي يتوجها المبدع في إنتاجه (96)

والجدير بالذكر أن هذا الفكر الفلسفي
المليكي ضد يرى المارغسبون قد مارس عظيم
التأثير على تطور الفلسفة العلمية وعلى روبرت
حدا. حيث بد فعل العلاقات الرعناية السائرة

عن النبوة وعن نظام النبي، وتمييز لنظام الله عن
الشعر (86) ولأن كان يراد بالسلام ومنه الشعر -
قبل الإسلام وجه القبيلة أو المتكلم، فقد صار بعد
الإسلام يراد به وجه الله أو وجه الدين (87) وهو في
تحريدي باعتبار أن فكرهم عن الله مجرد (88).

والحديث عن الدين لا يعني تناوله في سيورة
تاريخية أحادية الجانب، فكيف عرضنا لعلاقته مع
الطبقات الاجتماعية وتأثيرهم معاً على نظريات
الص. واتجاهاته، فإن لا تتجوز علاقته بسلطة
السياسية، وما لهذه العلاقة من أثر بالغ على الص
عموماً، والأدب خصوصاً

وهذا التحالف الديني - السياسي نجد في
القرن الوسطي المسيحية والإسلامية بشكل أكثر
وضوحاً عن سواه في المصور السابقة أو اللاحقة
فاستمراد سيطرة الكنيسة المسيحية أولاً أدى إلى
استمرار التأثير الديني على الأدب والص. ولقد
وقع الص تحت تأثير دكتاتورية الكنيسة، والخضوع
للسلطة متطراً لتكادف من العالم في العالم
الأخر (89).

وهو من مسمي يروج لثباته للإمبراطور،
معتداً في ذلك على جانب الشكل والمضمون (90)
هذا الأمر نجد واضحاً في الشرق (بسرطة) لا في
العرب فالمصريون أخذوا بتفريق أوصلين بين دولة
الأرض ومولدة الله اللتين قد تقتربان، ولكن لا
تتداخلان كما أخذوا يتعاملن غلامسوس الأولى
حول السلطتين الدينية والدنيوية، فرفضوا التسوية
بين الكنيسة والقدام السياسي، وأما الشرقيون فقد
أخذوا بتفريق جومسوس إلى فكرة الصنن الوثني
بين الدولة والكنيسة إلى أن تحكمت السلطة
السياسية بالكنيسة وحجمتها إلى خدمة عبادة
مفادمة للدولة، هذا التحالف الذي نجد له أشكلاً
متشابهة في العالم القديم شرقاً وغرباً حيث الحاضم
إله أو نعت إله توجد في شخصه ملكة السماء
والأرض فكفرون مصر، وفي مصر، وما قبل
المسيحية على مبدل المثال (91).

على طريق التشكّل والنهوض بالتعليم والعلم والعلمنة على أساس مادي (97)

وإذ، كتب، يتضمّن عن العصر الحديث فربما يكون قد وصلنا إلى الشكّل الثالث من أشكال التحالف المؤثرة في الفن فقد دوسا بداية التحالف الأول الذي قام بين الدين والتشكيلات الاجتماعية الأولى (العلاقات) عندما لم تكن قد توضحت بعد معالم الدولة في حين وجدد التشكّل الثاني وهو التحالف بين الدين والدولة قد توضح في ظل علاقات المجتمع الطبقية أكثر مما يكون في العصور الوسطى إلى أن كشف العصر الحديث عن شكّل جديد من التحالف وهو الذي قام بين الدولة والسلطة الاجتماعية خاصة وأنه العصر الذي عرف استقلال الدولة عن الدين، فاستبداد الشعوب لم يعد بحاجة إلى الدين كطريقولوجيا مقننة إذ إن تطور علاقات الإنتاج القائمة، وفائض الثروات المادية قد رسخ وبشكل تلقائي فطر الطبقات الاجتماعية بين مستغل ومستغل فهذا الصراع تاحري، وإذا تفكّل فنه منه حزب سياسي يدعمه وقد توضع هذا الصراع أكثر مما يكون في العصر الحديث بين (البرجوازية/البراميتية) من جهة وبين (الديمقراطية/الاشتراكية) من جهة ثانية الأمر الذي أثر بلا شك في المفاهيم الجمالية الحديثة. وخير شاهد على ذلك ما سمعناه سابقاً من الخلافات القائمة حول نظريتي الفن الرينيسانسي

1. الفن للفن.

2. الفن للمجتمع.

في علاقتهما المباشرة بصورة الإنسان سلباً فكانت هذه الصورة أم إلهية والواقع أن الإنسان قد شمل هلاسة الفن عند العصور القديمة ما كانت صورته تبعاً للاتجاه الأيديولوجي السائد، فعلماء الجمال الإغريق يصفون الفن في إطار نظري مشبع بروح الموانة والصدق معبراً عن أصافته في إنسانيته وتمجيد الجمال الجسماني، للقوة والشجاعة هذه الإنسانية التي استعملت كثيراً في الفصل ضد

الاستبداد ضد التهر الاجتماعي، وسد كل ما هو شرب ومشرد (98)

وإذا كان مقراً قد عدّ الإنسان الموضوع الرئيسي للفن فيّه مع ذلك قد عبر عن فكر طبقية أرسطو التي تنظر فيه في علم الأخلاق والجمال عند صبح اهتمامه في تصوير الإنسان الفاضل المكتمل جماً وروحاً ذلك الإنسان الذي لا يمكن أن يكون من الطبقة الدنيا (الزراع - الصناع)، فهم في رأيه ونتيجة لأوضاعهم المعيشية لا يمكن أن يكونوا فضلاء وبذلك فهم لا يهرون عن الإنسان المثالي من الناحية الأخلاقية والجمالية. ولذلك فهم خارج الفن (99) وفي الأدب الإغريقي تشهد بهذه النظرة الطبقة هاترا جدي كانت معاكسة للطبقة العليا - النبلاء على حين أن الشعب مطرود إلى الفنون الدني التي عرفت بالكونميد

وكذلك الأمر في علم الجمال البراميتي الهندي حيث لا مكان لائق فيه للإنسان لأنه يربط في الطبقة، وتعد البراميتية تصوير شخص ما عملاً فنياً غير لائق الأمر الذي كان عائداً أمام تطور الفن الحقيقي (100) ذلك عند الطبقة العليا أما الطبقات الدنيا فهذه، كالأعراق لم تستلح إلا أن تعمل الواقع في ضلها البسيط فصبوت عن تطلعات الإنسان وخيالاته وكان ذلك الانسحاب البسيط أساساً للفن عندها (101) وبالاتقال إلى العصور الوسطى نجد أن الإنسان مطرود أيضاً من الفن الرسمي لا تسبب فنيكي ككتب هي الحال في العالَم القديم وإنما لأسباب دينية. وهذا الأمر يطبق على البيزنطيين والمسلمين على حد سواء، فبدأ الفن المسيحيون قد سمحوا بصورة الانسحاب - المسيح فقط دون سواه فإن للمسلمين قد حرموا شكل تصوير عن الإنسان مهما يكن رسولاً أو من عامة الناس (102) لكن هذا لا يعني تماماً انعدام صورة الإنسان في الفنون غير الرسمية فهي بمرحلة دافع (ميفائيل خوسيات) عن الإنسان وكرامته ووقب ضد الداعين إلى التقليل من شأنه أمام القوى الإلهية (103) وعند المسلمين دعا

صدهم من الدحية العملية . ولم يسمح له لمحال إلا
في الأدب الموضوع ، كالتصوير (110)

لأن الموضوع والمحدث - كتب يرى بوانو - يظهر
عدة في الأوساط الشعبية (111)

هذا في القرن السابع عشر أي في القرن الثامن
عشر - أوروبا في الأمور تأخذ شكلاً يتغير فيه
للإنسان مبدداً وعلى شاكلته عصر النهضة خاصة
في إنكلترا التي أصبحت مركزاً للتور على مستوى
الدوق الجمالي والعلم والحرية السياسية والأزدياب
الديني (112) مؤثرة في ذلك على جيرانها فرنسا
وألمانيا ، وروسيا وسواها الأمر الذي حسن صورة
الإنسان ، وأرجع الإيمان إلى مبادئه الحرة إذ

لمس مبدأ العقلية الأصلية القائل بحاجة
الإنسانية الممثلة ذات البين المصمف إلى القوانين
والأدلة فالإنسان خير بطبعه لم تقسده سوى
مؤسسات المظلمة ، وعليه فلا بد من تصف هذه
المؤسسات (113)

وفي الكلاسيكية الإنجليزية نجد مدى لآراء
ديسرتو الإنشائية فشمسنتري يؤكد أن الفن
والجمال لا يبعثان الإنسان من المصيلة والحقيقة (114)
كفما أن صفة التميز الجمالي والأخلاقي
فطرية عنده (115) أما روسو الفرنسي فإنه يرفض
في النبلاء المزعول عن الأم الشعب مدافعا عن الفن
الذي يتقن بالتبسط في أفواههم وأترابهم (116)
وأما في ألمانيا فهي صورة الإنسان قد بدت متأرجحة
بين الإيجاب والسلب ، ومرد ذلك إلى تناقض المذهب
الفلسفي الألمانية على الرغم من أن الأدب الألماني
حينها كان مشبعاً بالتمسك والمحافظة ضد
كل أشكال التشوش الميميسي والاجتماعي وعلى
الرغم من أنه بلغ مرحلة ذهبية في تمثوره (117)
فالإنسان الإيجابي عند فينكلمان مثلاً هو الإنسان
الصامد بوجه الآلام بكل شجاعه لكفه لا يحرك
مماكتاً لتغييره ، وعلى هذا فهو طوباني معمر عن
الحياة (118)

ابن رشد إلى عن علماني مبني على المفهوم الإنساني
الجمالي لتقدم المحموس في مواجهة المصير للناسي
الذهبي مؤثراً بعد ذلك في أوروبا العربية ، ومساعداً
المسيحيين في القرون الوسطى على معارضة تملط
افكار الكنيسة الكاثوليكية (104)

وأما عصر النهضة ، فهي صورة الإنسان تتوضح
أكثر خاصة إذا عرفنا أن الممه العاتية على الفادي
ابداك هي الإنسانية وأنهم (الإنسانيون) فمصر
النهضة إنساني وأقسي مرتبط بالعلم والممارسة
الصية (105) ويدعو إلى تمجيد الإنسان إيمان بلا
محدودية ملقائه الخلفة (106) مواجهين بذلك
المصير الإقلم في العكسي داعين إلى التخلص من
تحالفهما (107) والإنسان في تصوير الإنشائي لمن
غرضه صيغة ولا فتية في عهد الريح حكم تعلم
الطبيعة ، وإنما هو يمثل جاء إلى الحياة ليحقق
ميجرات وأثر عظمه فقد من الإنشائي بطبيعة
الإنسان الخبرة وهم يركزون على أن الإنسان لا
ينتهر الفرصة المفضلة للقيام بأعمال شريرة (108)
هذه النظرة التي يتصور فيها الفن للإنسان ما كانت
توجد في الكلاسيكية القرن السابع عشر خاصة في
فرنسا حيث الحكم المطلق بدلاً من العكسية
المحلية ، وحيث التوافق بين الأمراء والبرجوازية على
بهب ثروات الشعب وإبعاده عن أخذ دوره وإذا
الديكتاتورية في شكل شيء (اقتصاد ، فن ، أدب ،
مضافة إلى أن فصل محاولة للتحرير ، وكل مبادرا
حرة كانت تتحق بهزم بعد ذلك ، وعليه لم يعد الفن
حر (109)

وقد ترافق هذا التغيير بصعود الأدب ليصير
الن الرسمي الأول للدولة بملانيته المتأثرة بمصير
ديكتاتر وبلطيقته التي تدكرنا بما كانت عليه
الأمور ومن الإغريق فانكراجيديا للطبيعة العلمية
والصكوميدي للشعب التيسيد الذي كان يعيش على
الهامش إذ يصيب التسلف القائم لم يستطع الكتاب
بشكل عدم التمييز عن قاعاتهم الحقيقية ، كذلك
في الشعب كموضوع للتعبير الفني كان محدثاً

وحبيب، وإنما أيضاً على الثورة الشعبية المظلة التي تكون ردة فعلها على قدر صلبها البرجوازي بعضها (125)، وبهذا نفهم منه أنه غير معني بالانتماء الطبقي للإنسان الذي يمتدح ما يقدّر ما هو معني بصلوكمه ومعنوي أخلاقه فـه يمدح المـ حقيقة ليس الانتماء الطبقي بقدر ما هي الأخلاقية التي تمثل هذا المـ.

هذا الإيمـس بحوائـه الإنسان وحقيقته الداخلية تعمق أكثر في الحركة السريالية التي برزت ما بين الحريين العاليتين الأولى والثانية كحركة فعل إراء الفصل العام الذي أعـب الحياة من النواحي جميعها السياسية والاقتصادية والاجتماعية والأخلاقية (126) وعليه فقد ركزت السريالية على أنها حياة دون أن تـكثرت بأن تكون عملاً أدبياً (127) وجعلت من الشعر الفن الحقيقي لأنه يصل عالم الحقيقة اليومية بعالم الحلم البديع (128) فالشعر مجال المدهش، والمدهش دائماً جميل ولا شيء سوى المدهش يمكن أن يكون جميلاً (129).

والسريالية تشتمل على نظرية حقيقية للحـب والحياة والتعبير وعلاقت الإنسان بالعالم (130) ويؤكد أندريه برونون أنهم لا يثرون على ما يسمونه جميلاً وصحياً وخيراً إلا باسم ما هو جميل وصحيح وخير (131) إذ هدفها الأول إظهار الإنسان على حقيقته بعيداً عن الشيوع (132).

ومن هنا ركزوا على العالم الباطن وعلى الحلم والجنون (133) الأمر الذي عرضها لانهمايات كـفيرة من قبل المناهضين لها فالـمـس يـد ما هو ثقـه وخـير جدير بشـه. يقول أراغون مدافع عن الشعر السريالي في مواجهته المـدعـر الجـهـلة ويـجـهـة أن الأمر يتعلق بالسريالية بـن أول كتاب أنه ممنوح له أن يبادل تفاهاته الرخيصة بالشعر الحقيقي وهي سهولة بـيـعته لـب الدات والصـفاة (134).

والواقع أن اتهام المـدعـب الفاصـية بـصـاً بـصـاً أمر لا خلاف عليه في تاريخ الجمالية وقد دكرت سابقاً وجهة النظر الخاصة بالخلاف بين أنصار نظريتي الفن للفن/ الفن للمجتمع في العصر

وأما عند إيسـمـع فهو الإنسان المادي المتوسـد الذي يعرف كيف يشاطـب افـكـرت ثم يـمـر عـها بـطـريقة غـير متـكـافئة في الفن (119) وفي رومـها وتحديدأ في عـمـر فكـاتـريـن الثـانية فكـن للـصـراع الطـبـقي بين الإقطاع والملاحين الثـرـ الواسـع في الصراع اـمـالي بين المثاليـه والمادية أيضاً متـصـراً للشـعـب البـانـس ضد طبقة السـلـاء الطـمـلية عـبر خصوصية أدبية تجلـت بشـكـل واسـع في الأدب السـاخر الذي هدـف إلى التـمـرية السـاخرة لـمـنـوئ صـيقة الثـلـاء الحـاـكـمة فكـما يـنـقـد نظام الألفـس فكـمـيـب أمامـي لـهـه المـساوئ مـطـلاً بـذلك سـبـب بـس الشـعـب وعـلمـية الثـلـاء أيضاً (120).

وإذ كانت الرومانطـية في العـة اللاحـة تـمـر عن مـجـرى جمـالي عـم لا يـقـيد بـتـود عـصر زمـتي مـعـي ويؤلف نوعاً من خـصـة جـهـرية اسـلوبية تـطـالـف في أوقات مـخـتـلفـه وفي مـدارس واتـجـاهات فـنية متـنـوعـة (121) فـبـها عـرفت كـصـف تـدافـع من خصوصية الإنسان في اعتـراـبه وتوجـهه وفي اسـتـقـراؤه أيضاً. وبـاـتـصـار تـدافـع عن الإنسان الحقيقي والشـب مـهـم سـر إبداع الفن، والإشـاح الشـمـي مـيـح لا يـصـب للـأدب. فكـما أن المـدوـع السـلم في رأيهم يـتـكـون عـند الشـب لا في قـصـور الأـمـراء والمـجـتمعات الوافـية (122).

ويرى إد هورستـر أن مـهـة الفن هي إبراز حـية هذا الشـب بـخـصـاله وكـصـاحه هـالم لا يـمـكـن أن يـقـوم في الطـبـقات العـلى من المـجـتمـع فـي اعـتـقاده أن الإقطاع وركـيـرته الديانة المـيـمية هـما عـنـوان للـمـ والجمال والتـطـور للمـجـتـاـس عـند الإنسان والإقطاع عـند عـبارة عن تـجـمـيع للـقـ والتشويه (123).

أما شـيلـر فيـن مـوقـه لافـت للـنـظر خصوصاً وأنه يتـمـول مـسألة الشـب بـحـر فـبـا كـن الفن بـرايه يـحـز الإنسان من البربرية والرق ويظهـره مـوكـداً على سـلـطة الإنسان والبرمونية (124) فـين هـذا الفن لا يـمـكـن أن يـكـون في الأوسـاط المتـطـرفة. ويطـبق هـذا الأمر لـمـ على البرجوازي المـسـتـبـدة القـامـه للـحـريات

وخود ككتاب خرجوا عنها وعبروا عن تشاخصها
وانتهياتها ككما هو الأمر مع بلراك الذي عرئ
المتنجم البرجوازي الذي يحبه كثيراً (140).

وأما كمن أمر هذا الخلاف فقد رأينا أن صورة
الإنسان لم تدمر في تاريخ الجمالية بل على العكس
فمن عدم ثبت عدم الصورة على شكل واحد
ومستوى معالجته واحدة كمن قد أمهم وبشكل
أعلى في الإحالة به صلب كمن أم إيجاب - فوظفتم
الص كمن يقول فيشر هي أن يحرل الإنسان بآليته
وأن يسمح "الأسا" الداخلية بالتشال بحياة الآخرين،
فهم كمنه بذلك مما لم تكنه ومما هي جذرية بأن
تكونه والى أخيراً - ضروري لكي يستطيع الإنسان
ن مهم العالم ويغيره ولكمه ضروري أهما بسبب
المهر الذي يلازمه (141).

المراجع

- 1- أصول الفلسفة الماركسية - أليسي - فيودور
برلاسكي
- 2- الجمالية عبر العصور - إيس سورو
- 3- عقيدة في نظرية الأدب - د. عبد النعم كمي
- 4- النسرور الأسطوري في الرواية المصرية - د. نضال
الصالح
- 5- علم الجمال الماركسي - أليسي - مجموعة مؤلفين
- 6- الثاوث المحرم في الدين والجلس والسياسة - يو هني
بيسر
- 7- نقد الفكر الديني - د. صادق جلال العظم
- 8- المثبات الاجتماعية في النظام الرأسمالي اليوم -
ميكون بولاس
- 9- أسسه وثاثة - محمد كمر الحطيط
- 10- ضرور - نص - أريست فيشر
- 11- موحز - ربح الشاير الجمالية - مؤلفين سوفيت
- 12- نقد الأدب الحديث - د. محمد عيمي هلال
- 13- النقد الفني - جبروم سولير
- 14- المدخل إلى علم الجمال - هيل

الحديث فكم فظرب فظيف ن لمريضين بضمير
البرجوازي بأنها معاديه للفن والجمال في مقابل
النظرة البرجوازية التي ترى في صربية الفن انفلاق
من قبل الفن وقيدو تقص حاسراً أسم إبداعه
الحقيقي. هذا في الوجه العام للخلاف إلا أنما لم
بعدم وجهات النظر المختلفة التي أقت حانياً بالتطرف
لنؤكد على أهمية الطرفين في سيورة الفن وكما
قد ضرب مثلاً لأحد رواد المسرحي وكاتب القصة
بروتولد بريخت كمن عرصبنا لأراء لينين مسبقاً في
هذه المسألة.

فالحقيقة - وكمن يقول فيشر - أن حركة الفن
لكن التي نشأت في العالم البرجوازي لما بعد ثوري
كانت قد سارت جب إلى جنب مع الحركة الوطنية
الهدفة بالتالي إلى نقد المجتمع ولستكشافه وهي -
أي الفن للفن - تمير عن الاحتجاج ضد النفقة
الثقافة والاهتمامات السطحية والتجارية للبرجوازية
وقد نشأت من تصميم الفن على ألا يتج بصانع في
عالم أصبح ككل مد فيه بصناعة للبيع (135)
فالحلاف إدر إيديولوجي ولهن شيئا - وتركيبر
الاشتراكيين على صورة الإنسان الكدرج في فلقه
ومماناته مديا وروحياً (136) وفي أولاته في التفسير
والحب (137) عبر ما يستكفه من قوى كفاية
كفيلة بتحقيق الثورة (138) راجع بشكل أو بآخر
إلى وضوح الأيديولوجية الماركسية التي تصع بصها
في خدمة البروليتريا تلك البروليتريا التي تصطلع
برسالة تاريخية هي المصال ضد استقلال الإنسان
للإنسن - ضد شتي الواس القهر والاضطهاد
الاجتماعي والقومي (139) وذلك على خلاف
البرجوازية المهارة القليلة على نفسها والتي لم تعرف
وجه واحد - ولا استمراراً فكرياً يدهفها لمواجهة
الواقع الذي هربت منه. فالتماي على صورة الإنسان
الهمش في الفن لم يكن لدائه ولم كمن لاتعدم
الحلول لديها وقصورها عن امتلاك رؤيا مستقيمة
متناقلة وفاعلة كالتالي امتكفها الماركسية. وكمن
يرى الماركسيون أنفسهم في تاريخه الفتي لم يعد

26. من (33) الثلاث المهرم
27. من (41) للمرجع نفسه
28. من (17) نقد الفكر الديني يقول د. المظهر، لا أقسم الذين باعتبارهم كفارة روحية مثله وبالحسن على نحو ما نجدها في حياة الله مثله من الناس كالفكرين والمتمسكة وبعض الملائكة
29. من (19) نقد الفكر الديني
30. من (20) للمرجع نفسه،
31. من (41) الثلاث المهرم
32. من (33) للمرجع نفسه
33. من (14) الطبقات الاجتماعية في النظام الترابيالي اليوم، ميكروس بولانتراي
34. من (20) السهم والبالغة، محمد كامل المظهر
35. راجع فصل السهم في الثلاث المهرم
36. من (107) بولانتراي - ميكروس
37. من (135) بولانتراي - ميكروس
38. من (150) بولانتراي / هيودور
39. من (151) بولانتراي / هيودور
40. من (22) محمد كامل المظهر
41. من (9) موجز تاريخ الفطريات الجمالية
42. من (159) للمرجع نفسه
43. من (12) ضرورة الفن - أرمنت فشر - بيشر فشر إلى أن للطلقات الاجتماعية دوراً في فنون المدارس المعية أيضاً فالتكلاسيكية ارتفعت مثلاً بالطلقات التي من المجتمع بعمق (ارتفعت الرومانسية بعمق الشعب في مواجهة المظلم المعاصرة (207 - 208) فشر ضرورة الفن
44. من (34) علم الجمال الماركسي - الليهي
45. من (35) للمرجع نفسه
46. من (49) ضرورة الفن / فشر
47. من (37) ماركس
48. من (10) ماركس / ليهي
49. من (39) للمرجع نفسه
50. من (42) للمرجع نفسه

15. بحث في المهرم - ديرو
16. تاريخ السريالية - موريس ديو
17. علمه السريالية - فرديان ألكيه

الهوامش

1. من (11) بولانتراي
2. من (112) بولانتراي
3. من (43) - سورير
4. من (8) بولانتراي
5. من (12) النوع الأسطوري / د. فضل الصالح
6. من (3) مقدمة في نظرية الأدب
7. من (44) سورير
8. من (35) سورير
9. من (8) بولانتراي
10. من (82) بولانتراي
11. من (83) بولانتراي
12. من (85) بولانتراي
13. من (85) بولانتراي
14. من (13) بولانتراي - هيودور
15. من (14) بولانتراي، هيودور
16. من (14) بولانتراي، هيودور
17. من (15) بولانتراي - هيودور
18. من (14) علم الجمال الماركسي - الليهي (له)
19. من (38) بولانتراي - هيودور
20. من (18) الثلاث المهرم، يو علي ياسين
21. من (19) يو علي ياسين
22. من (22) للمرجع نفسه
23. من (7) نقد الفكر الديني، د. صادق جلال العظم وللمزيد من المطومات راجع الثلاث المهرم يو علي ياسين (فصل الدين)
24. من (8) نقد الفكر الديني
25. من (9) للمرجع نفسه

15. من (6) موجز تاريخ النظريات الجمالية
26. من (6) المرجع نفسه: كشد تكين شهاير وعروته وهيجل والرومانسيون يدرسون أن الشغل البرجوازي للمفكره معاصر للنس والجمال لمفكرهم مع ذلك عجزوا عن تفسير هذه الحقيقة كحدوثها في الدروج باستنتاجات صائبه (30) - ماركسي - ليهي
33. من (98) بورلاتسكي
44. من (352) النقد الأدبي الحديث. محمد عيسى هلال
55. من (195) النقد الفني - جروم ستولير
56. من (203) ستولير يرى ستولير أن لفظة الفن الحاصل حدوث سببه ، فقد كان مجهولا لدى أرسطو واليونانيين ، وهكذا (التمسوا الجميلة) لم تظهر إلا في القرن السابع عشر بالفرنسية أما في الإنجليزية فلها ظهرت في القرن الحالي (ص 172 - ستولير)
57. من (202) ستولير
58. من (204) النقد الفني - ستولير
59. من (208) ستولير كذلك يشير ككلايم بل إلى أن الموسيقى هي خالصة
60. من (226) ستولير
61. من () - سورير
62. من (142 - 159) ضرورية الفن / فيشر
63. من (139) ضرورية الفن - فيشر
64. من (185) فيشر
65. يشير أكيرا سورير في بحثه عن الجمالية في عصر النهضة إلى أن الحول الأوروبية () الفني على الرغم من استحقاق المكتسبة على يعمها
66. من (369) موجز تاريخ النظريات الجمالية
67. من (357) موجز تاريخ النظريات الجمالية
68. من (358) موجز تاريخ النظريات الجمالية
69. من (175) علم الجمال الماركسي - الليهي
70. من (60) مقدمة في نظرية الأدب
71. من (61) لترجع نفسه
72. من (10) للدخل إلى علم الجمال - هيجل
73. من (71) للدخل إلى علم الجمال - هيجل
74. من (99) المرجع نفسه
75. من (131) للدخل إلى علم الجمال
76. من (18) علم الجمال الماركسي - الليهي
77. من (43) موجز تاريخ النظريات
78. من (111) الجمالية عبر المصور ، سورير
79. من (110) سورير
80. من (108) سورير
81. من (45) موجز تاريخ النظريات الجمالية
82. من (46) المرجع نفسه
83. من (47) المرجع نفسه
84. من (47) المرجع نفسه
85. من (70) الأسول ، د فاسر سلوم
86. من (69) المرجع نفسه
87. من (69) المرجع نفسه
88. من (47) موجز تاريخ
89. من (74) موجز تاريخ النظريات الجمالية
90. من (43) المرجع نفسه
91. من (181) الثالوث المحرم
92. من (19) الثالوث المحرم
93. من (191) الثالوث المحرم
94. من (45) موجز النظريات الجمالية
95. من (50) موجز النظريات الجمالية
96. من (49) بورلاتسكي
98. من (11) موجز تاريخ النظريات الجمالية
99. من (19) موجز تاريخ
100. من (41) موجز تاريخ
101. من (42) موجز تاريخ
102. من (47) موجز تاريخ
103. من (46) موجز تاريخ
104. من (65) موجز تاريخ
105. من (18) علم الجمال الماركسي - الليهي
106. من (19) لترجع نفسه

وتتبعه ومسؤولين فقاموا بالمرافقة من بعض
ومسؤولين وحجروا منهم مشتمين يرحلون ككل
علاقته مع حيدر، فقدم مسودات وجوده من 11
تاريخ المديونية - نادو.

- 127 - من (28) فليمة المديونية - فريديان أسكليه
- 128 - من (40) فليمة المديونية
- 129 - من (41) فليمة المديونية
- 130 - من (5) المراجع نفسه،
- 131 - من (6) المراجع نفسه
- 132 - من (17) موريس نادو
- 133 - من (53) المراجع نفسه
- 134 - من (21) فليمة المديونية
- 135 - من (82، 83) موروقة الفس - فليش
- 136 - من (83) علم الجمال الماركسي - الليبي
- 137 - من (84) المراجع نفسه
- 138 - من (410) بوزلاتسكي
- 139 - من (3) بوزلاتسكي
- 140 - من (104) علم الجمال الماركسي - الليبي
- 141 - من (16) موروقة الفس.

107 - من (82) ماجر تريخ

- 108 - من (83) ماجر
- 109 - من (108) ماجر
- 110 - من (114) ماجر
- 111 - من (115) ماجر
- 112 - من (13) ديالو - بحث - آلة الكمبيوتر
- 113 - من (11) المراجع نفسه،
- 114 - من (128) ماجر
- 115 - من (129) ماجر
- 116 - من (158) ماجر
- 117 - من (159) ماجر
- 118 - من (168) ماجر
- 119 - من (179) ماجر
- 120 - من (239) ماجر
- 121 - من (231) سوربو
- 122 - من (183) ماجر
- 123 - من (188) ماجر
- 124 - من (194) ماجر
- 125 - من (198) ماجر

126 - من (9) تاريخ المديونية - موريس نادو لقد شكك
لنحرب تأجير هيبك على بروتون وإيلوار وكراموس

علاقة الرواية العربية بالتاريخ

□ مى بلم *

ملخص البحث:

يتقاطع الخطاب الروائي والخطاب التاريخي عند نقاط أهمها^١ للذاكرة الإحساسية والمظهر السردي وإن كانا يعترفان عند علمية الخطاب التاريخي بنقاط الالتئام هذه هي التي يسرت اشتغال الرواية على التاريخ في مختلف المراحل التي عرت بها انطلاقاً عن مراحلها الأساسية الأولى حين جعلت من المادة التاريخية مادة سردية، كما هو الحال وبخصوص سليم البستاني وحمورحي زيدان. وحتى حركة الرواية الحديثة حيث تعددت أوجه استثمار الخطاب التاريخي، لتنبأ بين العلاقة بين الرواية والتاريخ تمأ لمدى اعتماد التاريخ، فما بين طريقة الإضافة وأخيلة التاريخي وأرخية الحيائي تختلف نوعية العلاقة التي تربط الرواية بالتاريخ. تسمى جميعها أعمالاً تحبس على أنها رواية، على الرغم من إنسان تعريف للرواية التاريخية فإن الروائيين يرفضون تحبس رواياتهم على أنها كذلك - رواية تاريخية - مما يطرح إشكالية تحبس هذه النصوص وإشكالية الأنواع السردية تحديداً في ظل هذه العلاقة بين ما هو روائي وتاريخي.

نص البحث

إن عصر القول بأن الرواية بشكل عام والرواية التاريخية تحديداً حصد مفضل عن التاريخ قول مقصي لا يستدعي الوقوف عند غير البحث في الشر كة بين الرواب ونوع حر من مود القول وهو التاريخ تحسب هذين مسيسر وهب فهم هذا العصور الشريك حطوب وونيمة قبل ن حصص لأكتب

التشغيل الجديد ضمن سياق الانتاحية الروائية. م الهدف الثاني والمتحور حول الخطاب الروائي فيمثل في هذه صملك حوس بالمرأة يجعله. دت بعدد يعني دور ن يعني ذلك التصحية بالبعد الجمالي الذي هو شرد سبيعي لصلق فرأة دية(أ) ذلك لأن اعتماد الرواية للمادة التاريخية هو بالدرجة الأولى تحريض للقارئ على استطلاق الوجدان والذلال

* فلامية من الهرق، عظيم

والمطوارث التي كانت تستحق أن تحتمل وما لم يدكر فليسب عدم أهميته أو كذا قيل لأنه لم تكن له نتائج ظاهرة (5). فالتحدث التاريخي لا يضرب مجرد وقوعه، بل إلى حدنا بعينه يستقر المورخ و يشار ويصحح عشر الأحداث إلحاحاً على الانضباط، ثم يرسل إشعاعه ليصبح قطب لداير، صير ومرصراً لمحيض أرحب يسمى المورخ على إثر ذلك إلى الأحداث به مما يجعله درجته في التاريخ هو تجميع لهذه القطعت للشفعة وترتيب لها، أو ما يسميه بول فين العنقدة التي تنتج الحكيمة (6) بمس المورخ على توضيح هذه الأحداث وتنظيم ظهورها مما يعني أن الواقعة بين يدي الصانع التاريخية هي غير الكواقفة بين يدي الواقع التاريخي، فالأولى مجهود خطفي ممنود بمطور ووحي فريديس لإخراجها كتاباً أو شعراً، والثانية واقع مسجداً في رحم النيب (7) خلقت آثاراً دالة عليها، والصيغة اللغوية لهذه الوقائع حتى وإن تمت بلغة وصفية تتبرع إلى مرجعها، محاولة الاستخدام الواقعية، أو على الأقل تقلص درجات الانزياح الشعري لصالح المرجعية، فترتب - لغة الصيغة - محكومة بنظام الصور اللغوي وهو فردي عند كل مورخ (8).

كفما وأن تقديم الحدث التاريخي يصبغ بتأثير الرمز فينتج لنا ثلاث وظائف خطابية هي

أ- تسريع التاريخ معظم القريب من رسم المورخ أردنا صفاً التفت ونشغل السرد جمع هذه قرون إلى فصل واحد، بينما تهمس قصول كثيرة للمرحلة القريبة من المورخ

ب- الاتزان مسألة عدم تضارب الرمين التي يتسبب بها الاستطراد حيث يسمح بتعميق الرمز فني لكل مرة يتم فيها إقحام شخصية جديدة، يقوم للتفت بالتوغل في الزمن صعوداً للتذكير بأحداثها قبل أن يعود إلى دواعي إقحامها، مما يدكر بالاستطراد الحكيماني

ج- افتتاح الخطاب حيث يقوم الوصل المنظم بتكثير الرمن التتابعي للتاريخ مثلاً جملة من

أكثر من أي شيء آخر هذا الاشتغال من الرواية على المادة التاريخية يفتح باب التمازج حول طبعه التاريخ هذه التي يسرب لعمل معه رواية بدء من المرحل التأسيسية للرواية العربية، وانتهت بروايات التأصيل التراثي، التي لا ينكتي باستهلام المادة الحكيمة، بل بتجود ذلك لمساعدة التاريخ ذاته، وإعادة كتابته رواية

والتمازج هذا لا ينحصر للبحث في العلمية المتروكة للخطاب التاريخي قدر اتجاهه نحو سردية هذا الخطاب كقوى تقطع تقاطع أصسية يسرث لتشمل الرواية على التاريخ.

السرد في الخطاب التاريخي

قبل البحث في علاقة التاريخ بالمرد كان لزاماً التدقيق في طبيعة هذا العلم، غير أن دراست هذه لن تصود إلى تقلة الاطلاق الأولى وهي جدلية نسبة التاريخ للعلم أم النص، بل إنها تأخذ بالرأي التوفيق الذي لا يضي علمية التاريخ مع ذلك يشر بخصوصيتها و الساريخ وإن قصر لا يمحس اعترافه علم بتيب على نحو ما تعتبر الأليات والبصيرت وحتى علم الباب ووصف الأعضاء إلا أنه من حيث منارته وتنحه أحد يشبه قوي جداً من العلوم المذكورة، مما يجعل لنا أن نعلمه اسم العلم (2) ولا ينبغي أن نستكين لفهوم العلمية المتداول حين يطلق الأمر بالتاريخ، بل إلى الأستاذ وص جيفرس W.S. Jevons يرى أنه من الحكيمة أن يدكر في التاريخ على أنه علم بالعلمي الصحيح (3) لأن التاريخ يتوكل المسبب و العلمية فلا تعلقاً منه سوى العلم المعروفة الياسة، وأنه لا مسوغة من خيال الشاهر إذا أريد نشر تلك المنظم وبحث الحية فيها - وإن ما يتصعب به رجل العلم من حيد جلف لا محل له ولا يمكن أن يطلق في مقام المورخ (4) الذي تتوسط خطابه الضربة و يمرس عليه حدث بعينه حاذية خاصة تجعله يستحق

التأخر

فالأحداث لا تزخر مجرد وقوعه، بل إلى المورخين مستقون على أن التاريخ هو مجموع الموارث

علاقة الرواية التاريخية العربية بالتاريخ

الرواية التاريخية هي نتيجة امتزاج الرواية بالتاريخ: إذ تتخذ الحدث التاريخي مرجعية للحدث الروائي، مما يستجـ مرجعيتين داخل النص الواحد الأولى حقيقية متشعبة بالحدث التاريخي والثانية تعبيرية متسرة بالحدث الروائي. عبر العمل مع التاريخ على أنه مكون روائي لا يعني اعتماد التاريخ بدلاً للتخييل، وكأن الرواية التاريخية بتعدد مستويات البناء والتجسس لا تنكس في صيغة الأحداث التي تعرض لها بل في طريقة تقديمها (14) لتتجسد العلاقة بين الرواية والتاريخ في علاقة يتم في صوبه نسل المؤرـ السردية لشخصية الرمز الفاضـ (15) دون أن تقتصر على إعادة كتابة التاريخ بطريقة روائية فاصـ بل قد ترتبط بالتاريخ للتعبير عمـ لا بقوله التاريخ. تقدم توطيدات متمثلة في المهمـ والتقصـ. لأهـ تحدر صيغة محددة في القول والترتيب واتح التخييل (16) تجمع التاريخ بإحد شكلًا جديد، فيصبح عنصر، فيه في الرواية خاصـاً للروائي، وبعبارة أدق خاصـاً لدائرة الروائي.

يرى لوتفـش أن الرواية تتكون رواية تاريخية حقبية حين تشير العاصـ، ويصـها المعاصرون بوصفها تاريخهم السابق بالذات (17) وهو بهذه الرؤية يوضح وأحد من أسباب اللجوء إلى أحداث الماضي، ألا وهو إثارة العاصـ من خلاله، بالإشـد الشعري للأناس الذي يبرز في تلك الأحداث، لتعيش مجدداً الدوافع الاجتماعية والإنسانية التي أبت بهم إلى أن يعيشوا ويمشوا ويمشوا. ويتصـروا. يكتبوا في الواقع التاريخي (18) غير بعيد عن هذا التصور يؤكد أرمـد شـيدو أن الرواية التاريخية هي عودة للعاصـ بقية إعادة إنشـه، فيتناول الروائي بصورة خيالية، يتجاوز بها حدود التاريخ (19)، ويتصـب انشـاد انشـاد محدده متوارـد بأنها سجل لحياة الأشخاص أو لمواقفهم تحت بعض الظروف التاريخية، مركـراً على ضية هذه الرواية أكثر من ترويحيتها. غير أن تجهـداً بهذا التصرـف سيبدل كثيراً من الروايات دائرة الرواية التاريخية لأنها تعود

الاشتغالات لتصل بافتـاح الضفـام الذي هو في نفس الوقت بذبه السلفـ وبذبه المأدة المحكية (متى؟ كيف؟ من أين نبدأ...) (9)

هذه السمات الصية لا تستلهم الكتابة التاريخية التعلـ منها، حتى وهي تشر نحو العلمية. بعد أن التيمت بالأساطير في مرحلة سابقة يسميها السروي بمهد الروايات المصمعة، عهد أساطير الأولى (10) والفصل بين خصائص المرحلتين صعب حتى وإن تحلى التاريخ مهائـ من الأساطير فإن الصـفـم والسردات بقيت على حالها إلى حملت معاني جديدة، هذا هو أصل الالتباس، راسب مبيعة في ثاب اللغة تتحـم في الألفـ (11) هي راسب تمكـم الدامـرة الإجناسية للتاريخ الذي ارتبط بالسرد في صراحه الأولى. ولم يتخلص منه حتى وهو يبرز للعلمية، بل إنه م يزال مرتبطاً به بوشـع قوية منه، يربطه بتأثير الرزم الذي يستجـ وقائع خطابية نجد مقابله في التراصـات السردية. إضافة إلى مظهرين سرديين آخرين هما السارد أو المؤرخ، والمسرود وهو المأدة التاريخية، وهي وقائع الماضي، التي يتحكم المؤرخ بدانها، وطريقة نظهم، وعرضها.

أما المعرفة التاريخية فإن بول ريكور يرى أنها تتبع من فهم السرد وهذا دون أن تفقد شيئاً من طموحها العلمي (12)، ويعد الفهم السردية بالتسلم بوجود الصـ مع الشبـكة المهيمنة للكتابة لدلائل الصـ. ثم إنه يشـطـب الصـ مع قواعد التكلم التي تحكم النسق الشاعري للقصـ (13)، القائمة على حبكة هي في صلبها الواقع تـشـج بين جمل الفعل.

يصـت هذه الخاصية السردية للتاريخ اشتغال الرواية عليه، حكوتها هي الأخرى ترتكـز على السرد، ماهيك عن أن التاريخ وهو الرواية المأدة الحـكـاتية المتمثلة في الفعل الإنمادي وإن كان مرتبطاً برمز ماضـ، فاعادت صياغة بشكل هي. تحرر من القيود التي تعرضها لعلمية التاريخ، وتوخيه للموصوعية، فنظـان ترتبطت الرواية العربية التسميـة بالتاريخ، ووسمت بالرواية التاريخية.

ظهور الرواية التاريخية إلى مكتوبين ويرى أنّ الرواية التاريخية تحدثت ظهرت مع التقاتل الأمريكي متيقن كثر من صاحب روايته "شجرة الشجاعة الحمراء" وأن العالم لم يعرف الرواية التاريخية قبل روايته "الحرب والسلام" للكاتب الروسي ليو تولستوي (1865 - 1869م) التي أفضحت عن معرفة صغيرة بتاريخ الأسرتين اللتين تولدتاها وعن عرو نابليون لروسيا، وعن قوة الخيال الذي يمتلكه الروائي، مما مكّنه من إنتاج رواية فنية تاريخية (25).

أما الرواية التاريخية العربية فإن مسار تطورها كان مختلف عن نظيرتها الغربية، فإذا كانت الأولى تطورا لص الرواية، فإن المهد الأول للرواية التاريخية العربية كان التاريخ، ثم اتحدت مسارا تطورها مر بمرحل ثلاث.

المرحلة الأولى

بالعودة إلى المحاولات الروائية الأولى نجدنا حاولت كتابة نص روائي عربي بين يدي التاريخ فيه أخذت موضوعها وشخصياتها، وحتى الحدث الروائي، ونرصد ذلك عند كتاب مثل مسلم البعثاني في روايته "زويب" 1871م، و"بدور" 1872م، و"الهام في فتوح الشام" 1874م وجورجي زيدان (1861 - 1914م) الذي ألف سلسلة من الروايات التاريخية. لنزهر الرواية التاريخية وهي تشغل على التاريخ العربي الإسلامي في مصوره المختلفة فبعد أعمال علي جازم، شاعر الملك، فارس بني حمدان، هاشم من الأندلس، "مرح الوليد"، الشاعر الطموح، غادة رشيد، ومجموعة آثار فريد أبي حديد، أبو الصلوات، "الوهاد الرمزي"، وروايات علي أحمد بكثير والإسلاماء، سلامة القدس، الشاعر الأحمر، وروايات عبد الحميد جودة السحار (26) ومحمد سعيد العربي الذي اقتصر على تاريخ مصر الإسلامي، وخاصة عهد الأيوبيين والمماليك في روايته "قطر الندى"، "شجرة الدر"، و"علي باب رواية" (27).

إلى الناصي سواء كان قريباً أو بعيداً، وحتى سند ذكر الظروف المؤثرة في حياة الشخصيات والموجهة للأحداث (20) بتحديد ضيق يعرفه بيطور بأنها شكل رواية تحاول إعادة تركيبة الحياة في فترة من فترات التاريخ، وهو بهذا يعيد عظمياً جديداً هو العصر التاريخي المحدد الذي يعمل فيه الكاتب، روايته العبد لأعدة أشهره. (21). بشكل موحى بعيد عن الوثائقية المذكورة لريحية تعتمد الرسم الموثق والمصدر المحدد والحدث المعروف، فستمر جهد المؤلف الذي حقق الواقع وتناغم معه في الوقت ذاته وهذه منه يعرف عن كل رواية أخرى قد نشأ التاريخ (22).

ولتفادي المراتل التي وقعت فيها التسميات السابقة، يقدم الدكتور شمال الشمالي تعريفاً يجعل فيه أهم مميزات الرواية التاريخية، حيث يمدّها خطاباً أدبياً يشغل على خطاب تاريخي مثبت سابق عليه انشمالاً أقضي يحاول إعادة إنتاجه، مما من معطيات آنية، لا تشترط مع المعطيات الأساسية للخطاب التاريخي، وانشمالاً رأسها عندما تحول إتمام المشهد التاريخي من وجهة نظر المؤلف (تداسا تفسيرية أو تحليلية أو تسميحية، لمسة إسقاطية أو استدلالية أو استشرافية (23) وهو تعريف يجمع أهم مميزات الرواية التاريخية، تميزاً لها عن أي رواية قد تعتمد التاريخ، فعودة الرواية التاريخية للتاريخ تستلزم ومحو الحقيقة التي تشمل عليها، لتكون هذه الأخيرة حقبة مؤلفة، لتشكّل مادة حداثية للرواية بعيد الروائي تشكليه، شأن برمد المادة الحداثية التاريخية بالحاضر ورماته، وفق رؤيا المحددة.

ظهرت أولى الروايات التاريخية في أوروبا مطلع القرن التاسع عشر، على يد الكاتب المكافندي والتر سكوت (1771 - 1882م) بعدد من الروايات أهمها ويعرّف عام 1814م إيماناً سنة 1819م والمعلم سنة 1825م ليتيمه عدد من الروايات في إنجلترا وأوروبا عمومًا (24)، وهناك من يرفض نسبة

هذه الرواية التأسيسية ارتكزت بشكل كلي على التاريخ، بل إنها إعادة تسجيل للتاريخ سرد، مع محاولة للتقيد ولو بمجرباته لغيات ترميمية إخبارية، ويمتلك القول إلى الحداثة تقدم على السرد القصي و به روايت لم يفتن التاريخ لمحتبه سله الواقع

المرحلة الثانية

بعد خيل لرم حدود التاريخ واحد الرواية وسيلة لا عيه تطور النص الرواية العربية مستفيدة من تراكم التجارب، ويتجرب جيل جديد أقل تيمية للتاريخ يملكه نجيب محفوظ الذي عاد إلى تاريخ مصر المعروسي واكتشف فيه مادة خصبة تجملة من أعماله، استلهم بها ممراته الإبداعية وهي عيش الأقدار 1939م، زافوس 1943م، وكفاح طيبة 1944م التي يمتزجها البعض القصة التي وصلت عندها الرواية التاريخية عند (31)

فكس نجيب محفوظا يكتشف في رواياته التاريخية منظور للعالم ومعنى الرواية التي ترحل إلى أزمة مختلفة وتتمسك بمأساة الإنسان، فهو إذ يكتب عن مصر القديمة إنما يعمل ذلك احتجاجا على الحاضر وبحثا عما يحيي وجوهه، فوضع في الماضي أسئلة الحاضر، على الرغم من إقامته لروايته على مبدع معرفي دقيق، يعرف القصي قبل ن تعيد حلقه عند عصبه الحاضر والبسط التي تعث به (32)

في هذه المرحلة لم يعد الحرص في كتابته رواية تاريخية يقتصر على إبداع نص تاريخي يحمل معنى العصر التاريخي وأدائه وصوره وعيشه بل تجاوزه إلى بوضوح البدء التاريخي بوصف هي بالدرجة الأولى، حتى تشمل هذه المرحلة مرحلة الحوار بين ما هو تاريخي وما هو فني، فالتاريخ يستلزم في غالب روائي واضح المعالم، يحقق أهدافه ويستعرض وجهة نظره، فكيف ظهر في روايته نجيب محفوظ (33) هناك بدلت حلقه وصل في تطور الشكل الروائي، ويمتلك القول التاريخ وهو الرواية العربية فرصة

اتجهت روايت الجيل الأول إلى إعادة صياغة التاريخ بصورة شديدة، بهدف إثبات حداثته فيحصل ن يخرج الضرب عن صوره السرد القصصي في موضع كثيره ويضع الحزن ن الطغاب بهمه إحتكام إيراد التفاصيل التاريخية أكثر مما بهمه إحتكام التحيال في خلق صورة حية لذلك المجتمع وقد يستلزم أحداث في السادة التاريخية التي يستلزم بها الكتاب فيوردها ككما جاءت في كتب التاريخ ولسوا عشم التوثيق والمطالعة، وخلقها لمبات موازية في أحاديث كثيرة مثل مبات القوام عند جورج زيدان مثلا، لا مبات هذه الأعمال عرما تاريخيا جديدا (28)

والسبب وراء اهتمام الكتاب الطغيب بالجناب التاريخي، هو الظروف التي كتبت فيها هذه الروايات التي أخرجت من دائرة الرواية، ووسمت بالتاريخية فهؤلاء الرواد لم يدخل في اعتبارهم أنهم يندمجون إلى قرائن رواية، وإنما كس منهم تعلم هؤلاء القراء وتبينهم (29)، بالنظر إلى ظروف مجتمعهم في تلك الفترة

غير أن المادة التاريخية عند الاستدلال عليها، روايتها لم تشمل من ذاتية الكتاب، خاصة مع الكتاب المسيحي الذي يتناول التاريخ الإسلامي، فيسبر بالأحداث نحو أهداف خاصة، فزبد كس يوزب في تشويش الحدث التاريخي برعااته الخاصة أما شرح انطوائ قد كس يستلزم عن إظهار قصصه صريحا؛ فجميع أبطاله كانوا من غير العرب المسلمين، لم يكن يكتبي بتقديم تاريخ وثق بل يطلع إلى تيمية إيديولوجية تهمية للقومية العربية والإسلامية. أما زيدان فيعمل بهاته الرواية مشدودة إلى نسق الحكي الكلاسيكي خصوصا مظهره التشويقي... يعمل أبطاله يعيشون ظروف عصبية وشديدة الحرج، لم يصف أحداث التاريخ صياغة مركبة تستلزم لهذا البدء، ثم يعمل الفرج دائما على يد القسوسة والرهين، مما يعمل روايته تحتمل تيمية تشييد حبيب الأثر وإلى كس عميق الدلالة (30).

العلمانيين، وكتفت عن الريبي الذي مثل شخصية انتهازية استمرت لانتباه العبداني الذي لاحظ وجود نموذج للمثقف الانتهازي، تكرار التهمة بسر الاشتغال التخييلي على المادة التاريخية

وهو ما ينسحب أيضاً على توظيف التاريخ عند بنسالم حميش في روايته مجنون الحظم حيث استوحى شخصية أبي علي منصور الملقب بالحاكم بسر الله مستلهماً فترة زمنية من التاريخ المبهامي لصور الصنمية.

طريقة إرخية الخيالي

Historification du fictif

في روايته "جارات أبي موسى" وعرية الحصر يحرص أحمد التوفيق على إنجر عملية مضاعفة تشعب إلى أخيلة التاريخي عملية أخرى هي إرخية الخيالي فالرواية من منظوره الخاص تبدأ من حكاية متخيلة يحاول أن يصفي عليها عظهراً تاريخياً عن طريق ربطها بالشروط الحصارية لمرحلة تاريخية معينة (35).

في هذه المرحلة يصبح تجنب الرواية بأنها رواية تاريخية إشكالي، فالرواية الحديثة التي استثمرت التاريخ بطرق متنوعة، تستلزم من الرواية التاريخية التي كتبت ريدل، ولتتجهر بهيم يصح ريدل معمد وثار جملة من الملاحظات أهم أن التاريخ في الرواية التاريخية يجرى بحصصه على الروب ويطيح بطبعه على مستوى الشخصيات ومادة السرد، والبيه وسريه السرد إذ تتميز الشخصية في الرواية التاريخية بأنها لا تحول إلا على ذاتها ككوي شخصيات متعددة مصبقة وممزقة تاريخي، مصطنعة الممو لا تتبدل ولا تتغير، بل تبقى أسيرة تاريخيتها أم الرواية التي توظف التاريخ في الشخصيات فيب لا يتم مسحتها بل يبي عليها الروائي شخصية جديدة تستمد من الماضي ثم تقطع الصلة به، فلا تبقى أسيرة مرجعيتها التاريخية بل تتصرف وهي ما يعليه عليها السرد الروائي.

التمرس. إلى أن لما تشبع هذا الشكول الروائي بعد طول تكرار ثباته وتهماته، مما أدى إلى تحول الرواية إلى الحياة المعيشة

المرحلة الثالثة

هي مرحلة الرواية الحديثة، تحديداً تلك التي اختار المودة للتراث ومعه التاريخ مملكة تجريبية. وقد برزت أسماء ضئيلة في هذا المنحى يحكم منها على سبيل المثال جمال العبداني، ويوسف العقيد في مصر، وواسيني الأعرج وبوجرد في الجزائر، وبسالم حميش، أحمد توفيق، والجلودي شلوم في المغرب، وهم كتاب عملوا على استثمار المادة التاريخية من منظورهم الخاص، ميثيق وراء ذلك إسقاط الماضي على الحاضر، وإيهام القارئ أن الماضي لم يعد ذلك المكون المستلزم في الوجود البشري بل إنه يمتد ويستمر في حاضر التاريخ ككما في مستقبله (34).

ويتمدد الروائيين المشتغلين على المادة التاريخية تعددت طرق الاشتغال عليها، وهي هذه الطرائق سنكتفي بثلاث هي

طريقة الإصالة: حيث لا يقتضي الروائي بما كان من واقع الأحداث بل يمد إلى إمكانية معطيات جديدة تمد مصدر انزياح النص اللاحق عن السابق، من ذلك مثلاً ألب ليليتس للروائي السوري هادي الراسب، والتي منطلقتها آك ليلة وليلة وهي رواية ترصد الظواهر المجتمعية التي أدت للهيمنة لهزيمة 1967م فتتوالى في الرواية ككل سلبيات عالم آك ليلة وليلة من استبداد وجور، وقمع... فقبل الروائي بين تلك الأزمنة والحاضر هيجد الماضي مستمراً في الحاضر بالظواهر نفسها، مما أدى إلى اختلاط مفهوم بين أزمنة الماضي والحاضر

طريقة أخيلة التاريخي Ficcionnalisation de L'historique

بأخذ مثلاً عليها رواية الزيني مركنت لجمال العبداني الذي عاش هزيمة بلاده في سنة 1967م كتب عاش ابن إياس هزيمة المالك أمام

ثنائية لها صلة بالهوية، والرابعة في التأصيل (38) وهو يرى أن هذا الاستبدال يدفع بالكتابة السردية التاريخية إلى تحطّي مشكلة حدود الأنواع الأدبية ووضوحها، ويعطيك ثنائية التاريخ والرواية، ليعيد دمجهم في هوية سردية جديدة.

فكما أنه سوف يتجاوز أمر البحث في مدى توفر الكتابة على مبدأ المطابقة مع المرجعيات التاريخية، ومدى الإقتران في التحليلات السردية ويمتدح على الكتابة الجديدة التي لم تعد حاملة للتاريخ، ولا معرفة به، إنما باحث في عيانه عبر العبر المتقاطرة والتمثيلات الرمزية، والتمثيلات، والمصادر، والتوترات، والتجارب، والانزياحات القومية، والنظريات الكبرى، فكل هذه المسارات الكبرى في التحليل التاريخي تمثل الكتابة السردية إلى نوع رغبة للكتابة المستوحاة على الماضي والحاضر بالدرجة نفسها من الحرية والاعتماد (39)، وهو بهذا يحل إشكالية النوع السردية التي تواجه الباحث إذ يروم تصنيف هذه الروايات التي تتخذ من التاريخ مادة لأشغال السردية، ويبين من جهة ثانية نوعية العلاقة التي تربط الرواية التاريخية المعاصرة بالتاريخ فهي لم تعد تعتمد بدو التاريخي لأغراض تعليمية، بل إنها تعتمد لغرض فني، تصور من خلال الحاضر والمستقبل، لأن الروائي المعاصر يرى بامتداد تأثير الماضي على الحاضر والمستقبل، فكما أنها تستفيد من خاصية تمير التاريخ دون غيره وهي العبرة التي تعرضها الرواية بعد أن حملت به التاريخ، عبر الرواية المعاصرة لا تقتضي بالاستعانة من التاريخ بل إنها تسأله، وتعيد كتابته، لتفصح ما سكت عنه التاريخ وهو ما تبده خاصة في روايات وليسيفي الأسرج، إذ يمدد إلى معاملة التاريخ والتشكيك في موضوعيته، ويسرد تاريخ آخر على لمس شخصيات تنتمي للهاش ولا تؤرخ للمتلصص ولا تؤرخ للمتلصص

تراعى الرواية التاريخية التسليم الرسمي في عرض الأحداث، يعم تتجوز منه روايته توظيف التاريخ حتى وهي تعرض الأعوام والسنين التي وقعت فيها الأحداث، وتعمد إلى تحليته والخروج عنه.

يهيمن صميم المذهب على السرد في الرواية التاريخية، وكانت أمام مؤرخ بروي بصمير الفلب أم الرواية الموقوفة للتاريخ هرب تخلصت من مهمة صميم المذهب، باستخدام صماتر متعددة بهدف اقتصاد أعمال الشخصيات، وتقديمها من روايات متعددة (36).

غور أن هذه الملاحظات التي أوردها الدكتور محمد رياض وشكر لا تحل إشكالية النوع السردية الذي يمكن من تصنيف الروايات، لأنها لا تصو صوبها فروق بين الرواية التقليدية والرواية الحديثة بشكل عام، ولا تصلح مقاييس للتمييز بين نوعين من الرواية التي تشتغل على التاريخ، خاصة وأن الروائيين المعاصرين يرفضون تصنيف أعمالهم على أنها روايات تاريخية، فبعد الوحش صيف مثلاً يكتب: "أما مدن الملح"، فليس سهلاً أن نطلق عليها رواية تاريخية ونكتفي بهذه التسمية لأن أحداثها وتأثيرات هذه الأحداث لا تزال تجري أمام أعيننا، أي الآن وعلى امتداد اللحظة المبرية (37)، فتمتد يرى فرقاً جوهرياً بين روايته والرواية التاريخية، وهو ما يفكره سابق بأن الرواية التاريخية عند الروائيين الجدد تقدم التاريخ على أنه ممتد حتى الحاضر

ولحل هذا الإشكال يقترح الدكتور عبد الله إبراهيم النحول من اعتماد مصطلح الرواية التاريخية نحو اعتماد مصطلح التحليل التاريخي ويعرفه بأنه البداة التاريخية للمشكلة بواسطة السرد، وقد انقطعت عن وشيقتها المرجعية والتكتميت وشيها جمالية، مما صعب بوحى بها كتب تحليل عليه لكتبه لا تتزرد عيكون التحليل التاريخي من نتائج العلاقة المتعاطلة بين السرد والمزج بالتحليل والتاريخ المدغم بالوقائع، وقد ظهر على خلفية من أزمات

الهوامش

- (22) المراجع نفسه، ص 115. نقلاً عن هشام عرابيه عن التاريخ والرواية، مجلة البهس، جامعة آل البيت، 2م 2، ربيع 1999. ص 81
- (23) نصال الشمالي، الرواية والتاريخ، ص 117
- (24) عبد الله الحطيب، روايات باكثير قراءة في النص والتشكيل، ص 18
- (25) المراجع السابق، ص 119 - 120
- (26) محمد الجازدي، الرواية العربية والحدثة، دار الحوار، سورية، 2002. ص 19
- (27) نصال الشمالي، الرواية والتاريخ، ص 120
- (28) عبد السلام أظمون، الرواية والتاريخ، ص 106 - 107
- (29) عبد الحسي طه بحر، تطور الرواية العربية في مصر (1870 - 1934)، دار للمصروف القاهرة: 1963، ص 51
- (30) المراجع السابق، ص 114
- (31) محمد الجازدي، الرواية العربية والحدثة، ص 19
- (32) هيسل دواج، الرواية وتأويل التاريخ، نظرية الرواية والرواية العربية، المراكز الثقافية العربي، المغرب، 2004. ص 134 - 135
- (33) نصال الشمالي، الرواية والتاريخ، ص 121 - 123
- (34) عبد الملك أشهب، ألحاح التجديد في الرواية العربية الحديثة، دار ما بعد الحداثة، طاب، 2005. ص 87
- (35) المراجع نفسه، ص 87 - 88
- (36) محمد رياض وثار، توطيف التراث في الرواية العربية المعاصرة اتحاد الناشرين العرب، سورية، 2002. ص 106
- (37) محمد قطبي، قصاص الرواية العربية الجديدة، التواجد والمحدود، رؤيته لتفريع البعث، القاهرة، 2010. ص 210
- (38) عبد الله إبراهيم، صحيفه العرب القطرية، الأرياء 4/28 2010
- (39) المراجع نفسه

- (1) عبد السلام أظمون، الرواية والتاريخ، سلطان العنكاية وحسين السلطان، دار الناقد الجديد للتحديث، بيروت 2010. ص 5
- (2) جورج مرشدو، علم التاريخ، د. عبد الحميد عبادي، دار الحداثة بيروت 1988، ص 137
- (3) المراجع نفسه، ص 9
- (4) عبد السلام أظمون، الرواية والتاريخ، ص 10
- (5) عبد الله المروى، مفهوم التاريخ، الألفاظ والمفاهيم، المراكز الثقافية العربي، لفريب، 2005، ص 35
- (6) المراجع السابق، ص 26
- (7) عبد السلام أظمون، الرواية والتاريخ، ص 20
- (8) المراجع نفسه، ص 21
- (9) المراجع نفسه، ص 23
- (10) عبد الله المروى، مفهوم التاريخ، ص 35
- (11) المراجع نفسه، ص 35
- (12) بول ريكور، الزمن والسرد، المراكز الثقافية والتاريخية، د. سعيد المصني، طراح رحيم، دار الناقد الجديد المتحدة، بيروت، 2006، ج 1، ص 149
- (13) المراجع نفسه، ص 102
- (14) عبد الفتاح الحميري، هل لجنا رواية تاريخية، مجلة أصول م 16، ع 3، شتاء 1997، ص 62
- (15) عبد الله الحطيب، روايات باكثير قراءة في النص والتشكيل، دار المأمون، عين، 2008. ص 16
- (16) المراجع نفسه، ص 16
- (17) جورج لوكتاش، الرواية التاريخية، د. صلاح جرد، الناظم، وزارة الثقافة والإعلام، المرق، 1986، ص 2، 89
- (18) المراجع نفسه، ص 46
- (19) نصال الشمالي، الرواية والتاريخ، بحث في سميتات العنكاية في الرواية التاريخية العربية، عالم الكتاب الحديث، جدارا للكتاب العالمي الأرض، 2006، ص 112
- (20) المراجع نفسه، ص 113
- (21) المراجع نفسه، ص 113 - 114

العقلنة والحدثة

□ د سهيل عروسي *

يعتبر العقل أكبر فعالية إنسانية عبر التاريخ وقد كان دائماً محور الكيمية الإنسانية وعمود قوتها الأساس وقد ارتبطت فكره الحدثة بالعلمية ارتباطاً وثيقاً بحيث أن النخلة عن إحداهما هو بمثابة إلقاء للآخر ولكن 'تساؤل هو: هل يمكن إخماد الحدثة إلى العقلية كما يقول آلان تورين (1) وهل هي تاريخ تقدم العقل أي تاريخ تقدم الحرية والسعادة وتدمير التعاليدات والامتيازات والثقافات التقليدية؟ هل لهذا المفهوم قيمة تاريخية عامة أم أنه لا يبدو كونه حالة تاريخية خاصة حتى وإن كاسب عظمة الأهمية؟

ويجب لورين:

بأنه يعني أولاً تحديد مفهومي الحديث والتحديث وارتباطه بالحدثة فلقد اعتقد العرب أن الحديث ليس إلا الحدثة في حالة الصيد وأنه كان متحاشياً تماماً ومنحاً بواسطة العقل العلمي والتكبيك ولكن القرن العشرين قد ساد سلسلة متتابعة من أشكال التحديث العربية والمروضة أكثر فأكثر بواسطة سلطة إما وطنية وإما أجنبية، وهي أشكال نرايد في إراديها ونقل في عقلانيها لدرجة أن هذا القرن الذي استهل بالسرعة الطمعية يمدو أنه قد انتهى بعودة الأديان وبالرد ذي الصلافة الساذجة عن قبل العرب الذي تفرعه الوليات المتحدة الأمريكية بأن التاريخ قد انتهى وأن النموذج الخلافي قد حقق انتصاراً كلياً على المستوى الاقتصادي وأيضاً على المستوى السياسي

ولكنه اكتسب أهمية أكثر في قرن لم يعد التقدم فيه هو تقدم الأفق ولكن تقدم أشكال الإنتاج حيث يقوم الصنيع والعمران وامتداد الإدارة العامة بتعبير حية 'علب الأفراد وتؤكد السرعة لتاريخه على أن حركة المجتمع تجاه الحدثة هي التي تفسر طريقة عمله الداخلية بشكل مشغلة اجتماعية هي

ويحذر تورين من أنه ينبغي عدم إطلاق كلمة حديث على مجتمع يحو المادي والاعتقادات ولكن على المجتمع الذي يحول التقديم إلى حديث دور أن يغيره على المجتمع الذي يعمل بشكل يؤدي إلى أن يقل دور الدين فكر أبعاد اجتماعي ويريد من دوره كدعوة للتصغير تؤدي إلى تقطعت السلطات الاجتماعية وتشرى حركة تحققات الذات، فالحدثة لا تفعل عن التحديث هكذا كان الأمر في كل عصر عصر التنوير

* باحث من سورية

فهو يعني ببدء تحديث للوارد وتحديثها إلى رؤوس أموال وبمو القوي الانتححية ورعدة انتححية لغرض ضم يشير إلى إيشه مطلب السببم المضره وتشغل هوب قوميه ويشير يمد إلى مشر حقوق الشرحه السببم و شحدر العيش المدني والتعليم العم و حيرا يشير إلى علمة القيم والمغير

إلى نظريه التحديث بالنسبة لمهوم الحدائة عند هير تصد إلى تجريد مثقل بالنتائج فهي تفصل الحدائة عن أصولها - أوروبا المصور الوسطى - وتمرورها بمشاة بسودج عام لمسيرورات التطور الاجتماعي، فمودج حياي يهمل الإشار المكاني / الرماني الذي يطلق فيه واكثر من ذلك تقطع العلة الداخلية التي تصل بين الحدائة والاستمرار التاريخي للمقلاتية المربية على نحو يصهر فيه من المتع فهم عمليات التحديث بصفتها عمليات لتفوي أي بوصفها التاريخ اللوموسي لينسي المقلاتية تمتاز هذه المبيورة كلف برلمانا جيمس كولين coleman ل

باب تحلل مفهوم التحديث الذي عمنته نظرية تطوره من فطره الحدائة بلعنه - ودنا بالعمية - يجمع منها وسيلة مبرورة لتجاوز التسرعات العقلية والشمولية التي تقف على الصد من الحرية والإبداع، فالشمولية - وفق تروين - هي أخطر الأزمات الاحتمالية في القرن العشرين فهي تضع السلطة المطلقة للدولة مهمل الفعل المستقل للسلطة الاجتماعية (الثور) وللثقافة كلف أنها تبتلع المجتمع المدني وهذاك يوسع العلم والتقنية في خدمة الدولة وسلطتها، كلف يترع انمر من وسطه لدنلي و انجلي و الديني ليحب في حمة الدولة سوء تقدرت دينة أو علمانية وهذا يحمس الحرية الشعبية فقط هي التي تقوض وتطحن تقوضت هذاك الانتادات الثقافية بنفس القدر إلى الشمولية تدمر المجتمع وتحترله إلى حالة الجمهرة وإلى حالة الجمصاير نلطيحه للكلام أو لأمس القائد ولهدا السبب تجد الدعوة إلى الدات صدى قوي اليوم، بحيث تجبر على أن تدافع عن الإتصال ضد الموانع. وقد "تد يوبر النزعة الشمولية وكشف عن أنها ليست دعة

في التحليل الأخير صراع بين الماصي والمستقبل إلى مصدر التاريخ هو في نفس الوقت وجهته وولادته لأن التاريخ يعمل إلى انحصار الحدائة التي هي عبارة عن تعقد وفاعلية وتصاع، أي تشيد وعقلانية وهي في نفس الوقت ارتقاء لوعي هو عقل وإرادة يحمل محل الحصوص للظلم القسام والتراث أي بمعنى جعل مصدر المعرفة في الأرض وليس في السماء

أما النظر الألماني في علم الاجتماع والاقتصاد وصاحب المؤلف الشهير الأخلاقية اليونانية وروح الرأسمالية ماكس هير 1864 - 1920 هير في مقدمته الشهيرة لجموعة الدراسات في سوسيونوجي الدين أن مسألة الحدائة تنتمي إلى التاريخ العام ومن أجلها كرس لعمل العلمي حياته كلف ويشمل (2)

لم لم يتجه التطور العلمي والفني والصنعي والاقتصادي إلا في أوروبا على دروب التحويل الخاص بالعرب؟

إن وجود صلة داخلية بين الحدائة وم كثر بدعوة المقلاتية المربية ضد ولا يران مرأ معروف منه، فلك المسهر - حسب وصف هير لها - الذي تلاه تفكك التصورات الدينية للعالم تفكك أوجد في أوروبا ثقافة لا دينية هو عملية عقلانية فالعلوم التجريبية الحديثة والمسون وقد غدت مستقلة والمطريات الأخلاقية والتشريعية القائمة على مبادئ شكلت على هذا النحو دوائر قيم ثقافية مهدت السبل لتحريك عملية التعلم التي تجمع وقتا للحدائة لتشروعات الداخلية للإشغالات النظرية والجمالية والعلمية والأخلاقية بيد أن ما وضعه ماكس هير من رويو التحويل لم يقتصر على علمة الثقافة المربية بل يتناول قبل فصل شيء نمو التجمعات الحديثة وتتصف هذه البنى الاجتماعية الحديثة بالتمايز بين نظامين بلورا حول مركزين منظمين متداخلين ومليقيهما المشروع الرأسمالي والجهري البيروقراطي للدولة

وعلى هذا الأساس فإن مفهوم التحديث يشير إلى جملة من سيرورات تراكمية يشد بعضها بعضا

فيه ولا خيال وغير قادر على الابتداء في هذا يقول
مطلع شعري: (6)

يدعي للمشروع التنقيح العربي تسجيلاً أنه هو
الحامل الوحيد لحمد المبدأ الإصمائي الذي أتاح له
الانصراف بإعلان لحقته التاريخية دون سواء من
المشاريع الحضارية الأخرى المزمعة له وذلك اعتماداً
على الاختراق الأمثاري بدون تحفظ الذي حققه
بالانتقال من لا واقعة الأسطورة المصروفة إلى حميم
لنحابة الواقعية بواسطة التقاد النقاة كتمحولة
عليه جهود المشاريع الحضارية السابقة ومنها
الشرقية واليونانية والعربية الإسلامية فكس ذلك
الاختراق هو الشرة القبل لجهود الإنسانية لكس
العرب يعتقد أنه وحده هو الذي أصبح وحده
تسبب إلى حوزة فتحه لا بد من هذا التذكير
بمعنى التفوق العربي في هذه الخطوة من مسير
لتصوير ولعل ما يهمن من أهم خصائص أو علامات
هذا التفوق هو أن المشروع التنقيح العربي احتصر
حقل التجريب الإنسانية الكبرى مع ذاته وفي شبكة
تأخذ الدائم مع العالم كمرکز له أو كسائد
وحيد عليه أو كتقائد إنساني ثقافته العصرية وهي
التأويلية الأخيرة التي تجتازها له نخبة المصرفة
الأكثر معاصرة وقصداً بأخطر تحولات مستقبل
الحضرة الأرضية الآن وليس غداً فحسب أن هذا
التذكير هنا يمدد في تمت انتباه القرن العربي إلى
أنه لا يمكن التعامل مع هذه التحولات بمسار من
تجربة القيادة المصرفية والعملية لمصرفة للمشروع
التنقيح العربي التي هي توصيف الواقع الحال وليس
مجرد أسطورة له ذلك الاعتراف بالاختراق العربي قد
يعطيه مبرراً موضوعياً لتدبيره وليس لتعبيره قد
يصححه صفة المحصلة التركيبية لمصرفة الثقافة
التي أوصلته إلى مشارف المدنية وحده من دون بقية
الفتيل في حين أنقلت تجارب الأمم الأخرى إلى
شرائط ثقافية ولا تجد دهماً أيديولوجياً لها إلا في
مريد من قهر الدات وخلقهم وذلك اعتباراً من
الوحدات الأكبر إلى الأصغر هالاً معر كس إدا

غير علمية ومعارضة للعلم ولمداهة ومعايرة فتحت
وإنما هي مرحلة في التفكير سابقة على مرحلة
التفكير العلمي (3). ومن هنا جاءت الحداثة
بطبيعتها الثنائية (العقلانية وتحقيق الدات) كمنطلقة
مصرفة مع ما حاول "الهومانيستون" (4) *humanists*
الدعاء عنه عبر الطبيعة الثنائية للشبهة (المعرفة
والإيمان) لقد تجسدت العقيدة في التهمة الأوروبية
مع عقلة القول والعمل (5)

٤- عقلة المصرف العلمي. وقد بدأ مع الثورة
الاستعمارية للمصر العلمانيون مع غالبية
ويكسرت ولا ينبت ونوبس هذه الثورة التي جعلت
العلم من الأيديولوجيات وأسست الرضيات نموذج
للموم.

٥- عقلة القول التاريخي. من خلال إرادة للمعرفة
والهبة وقد تعدد عصر التهمة الأوروبي بإعادة
قراءة التاريخ العالمي من خلال وضع الوعي العربي
وعباً مؤسماً وذلك بالعودة إلى الحضرة اليونانية
كمنطلقة انطلاق ليه العقل وكفافة كسوى وذلك
بالبدء إلى وحدة العالم العربي. وحدة الإمارات في
إيطاليا وفرنسا

٦- عقلة القول السياسي. من خلال ضيق مجموعة
من القيم والتواضيس التي تربط الرئيس بالمرؤوس
ولعلمي أساساً للواجبات وللحقوق وقد كس
مكتبة فيلي (1469 = 1527) حدة تقنية المنزسات
السلطوية وقدم لها بعض التواعد العلمية الذب التي
تصم الدولة ومؤسساتها من الشرعية العيبة
المتمثلة آنذاك في حمار الضميمة.

٧- عقلة القول الخفي. يحدث تقنيات عصرية
قراءة التصوص الدينية واهتدع ككل المجالات به
هيب المصرب للمعرفة والبحث والابتناء

إلى العرب يرى في نفسه المحصلة العقلية
والمصرفية لم سبق من تجارب الشعوب انطلاقاً من
الأنما المرجسية والتضخمة التي جعلته ينظر إلى الآخر
عبر حذلية السيد والعمد على أنه آخر تابع لا إبداع

فكان الثوبان السابغ عشر والثامن عشر لم ينطرا -
وهو توريث - إلى الأخير بين اتجاهين في صراع
ممتوح ألم يكن ذلك لأى تمازجهم المشترك مع
الماضي فكان أكثر حدة من صراعهما فيما بينهما
داخل إطار الحداثة نفسها ولها انتهت هذه المرو
الطويلة من الحداثة بالثورة التفرعية وبالتصنيع في
بريطانيا والتمسك وأكتسبت المجتمعات الصناعية
الحديثة من جراء ذلك قدرة خصوة لدرجة تدفع به
الى ان تعمق فطر التصورات مسلم وعربية
لحداثةهم فهم للانسان طبيعة و حقوق طبيعيه هو
ليس إلا ما يفعله (الحداثة تنحصر عندهم بتمرف
الإنسان على الطبيعة بدلاً من أن يكون في الطبيعة)
وحقوقه هي حقوق اجتماعية والمثل ليس فكرياً أو
اكتشافاً لنظام ولكنه قوة تاريخية للتغيير ومفهوم
الجموع الذي كان ميكانيكياً وأصبح عضواً
وبالتالي أخشى التمييز بين الذات والجموع وأصبح
الإنسان كائن اجتماعي وتربوي بصورة كاملة
وهذا التمازج لايدولوجيا الحداثة التمازج قام وعلم
لدرجة أننا يجب أن ننظر قرناً من الزمن حتى
بمضت أن يرى احتجاج عليه وحتى يظهر من جديد
الانفصال بين العقلية والذات الشخصية من الآن
فصاعداً لم يعد للمفاهيم وحدة - كما يقول توريث -
رغم المحاولات المتكررة للسرعة الفلسفية بتشي
الإنسان بالتاكيد إلى الطبيعة ويكسور بالتالي
موضوعاً للمعرفة الموضوعية ولكنه في نفس الوقت
ذات وذاتية لقد أحل اللوغوس الإلهي الذي كان
يحترق الرؤية ما قبل الحداثة (أي الثقافة التقليدية أو
ثقافة المجتمع التقليدي) وحلت محله شخصية التمازج
العلمي وحل محله أيضاً وفي نفس الوقت أنا المتكلم
التي تصر على الذات وتعمل المعرفة بالانسان على
المعرفة بالطبيعة كما يتميز الفعل عن البنية ولم
يحتفظ المفهوم التقليدي (الثوري) للحداثة إلا سحرير
المسكر العتلاوي ويموت الآلية وبهذه المعنى

إذا كانت الحداثة قد حققت كمال تلك الأشياء
فإنها لم تعلم من النقد والتهم خاصة من
الكيمياء (7) الكاثوليكية التي رأيت في الدعوة إلى

موت الآلهة بدعة تفتيرية يبغي شجيتها حتى ومن
الأمر إلى هنالك الذي اعتبر الحداثة هنا محيط كفا
حد النقد الماركسي جوج لوكاش على الحداثة
موقعه السليبي من الأسس والتاريخ فلاسس في
عمل كمبر يحدث في أجمع بطله ولا يملك
القدرة على تأسيس علاقات مع الآخرين ولعل من
المعبر في رأي لوكاش أن تصور وصف فطر
ومسوحاً لانتقالية المرو العقلية من قول هايدغر
في وصفه للوجود الإنساني بأنه قدف إلى الوجود ولا
يعني هذا أن الإنسان غير قادر على إنشاء علاقات مع
الأشياء و الأشخاص خارج ذاته ففهم بل يصبح من
المتحيل نظرياً تحديده أصل الوجود الإنساني
وأهدافه ومن ثم يصبح الإنسان وقت لهذا التصور
ككائن غير تاريخي... ويأخذ إنكار التاريخ مظهرين
مختلفين في الأدب الحديث. فالأول يتمثل في انتماء
البطل بشكل حد على حدود تجزئة الداتية فليس
له ولا لحائقه - كما يظهر - حقيقة موجودة سابقة
على ذاته تؤثر عليه أو تتأثر به ويتجسد المظهر الثاني
في أن البطل نفسه بدون تاريخ شخصي قد ألقى به
إلى الوجود بلا معنى وهو على هذا لا يتطور عن
طريق اتصاله بالعالم ولا بشكله أو بتشكيل به
والطور الوحيد في هذا النوع من الأدب هو الكشف
تدريجياً عن الموقف الإنساني فالإنسان الحالي هو ما
كان عليه من قبل وما سيكون عليه فيما بعد
فالذات هي قطب الحركة والواقع هو التسم
بالجمود ولكن التساؤل للتح هنا هو هل تذهب الآلهة
عن الحركة والقدرة على مسك حركتي الحكون
والانسان بمحض ر يسهم في الاستمرار والاستمرار
بتجاه عالم أفضل وأكثر سعادة، الواقع تجهيت
بلمعي بل ليس من مصلحة الانسان ألا يكون هناك
إله فداحه إلى الله هي حجة إلى الاستمرار والبقاء
كما يرى

إن عبادة العلم وإحلاله محل الآلهة والاعتماد
عليه في كل شيء قد أدى - كما يقول حسا عبود -

(إلى (8)

الشرور للشرور عقل، شعب، قومية، وصيه بدلا من أن تصغر عن الله بالذات مع بقاء الأساليب ذاتها وبحس لا يعتقد أن ابتعاد الذات عن الروح وما تولده من مفاهيم فهمية يشكّل انتصارا للحدائق فلمن انتصرت المادة على الروح هو شرط لا لبطلان الحدائق بل إلى أنتمة وروحة المادة هي مرتكز ذلك الشرط وسبق على الحياة الخاصة لتضيق من المصكرين الذين أرادوا الحدائق مادة دون روح، فكيف اتكحت بهم السبل إلى الجمود وليس نبشته الذي أعلن صوت الآلهة في لحظة جوسية هو المثال الوحيد فقلد مت نبشته وبقي الآلهة

مواش واحالات الفصل الثالث

(1) ثورين، الابن - نقد الحدائق - القاهرة - المجلس الأعلى للثقافة 1997 ص 30 و ص 407 و ص 412 و ص 95 ويشير إلى أن د عبد العزيز حمودة في كتابه اشراق القمر - سلسلة عالم المعرفة الكويتية العدد 272 - 2001 يرى أن عنوان كتاب ثورين يسي المصكر الحديث والتحديث وليس الحدائق فكيف ترجمه أبو مصيل

(2) هيرمانس - القول الفلسفي للحدائق - ترجمه د هيلمه الجيوشي - دمشق - وزارة الثقافة السورية 1995 ص 10 - 7 وبالنسبة لتحديد بده ونهاية العصور الوسطى فهي موضع خلاف فبعضهم يشير بده لتلك العصور مع طرد آخر أباطرة الرومان عام 476م وبعضهم يعتبره مع بده لثبات الإمبراطورية الرومانية عام 395م أما بالنسبة لنهيتها فبعضهم من يصرر اكتشاف امريكا عام 1492 فيرمانس ياتنهد تلك العصور بدها يعتبر آخرون سقوط القسطنطينية عام 1453 هو المؤشر على انتهاء تلك العصور

(3) خير بك، طواف - من الاستبولوجية، إلى المجتمع دمشق - وزارة الثقافة السورية، 2000 ص 150 وإلخ، مزيد من الضوء على مفهوم الشمولية بين التالي (فاسوس الفكر السياسي - مجموعة من المختصين - ترجمة د أنطوان حمصي - ج 1 - 2 - دمشق وزارة الثقافة السورية 1994 ص 411 - 414 ج 1)

1 - الفزور : « ليس العلميون بهم يمسكون سيطرتهم على كل شيء فستصغروا شس العدمه واستحقوا برصاه وقت عتده

2 - فكرة التقدم : لم تظهر أسطورة التقدم في عصر مثلما ظهرت في عصر المشاريع الكبرى الذي يمتد حتى أواخر القرن الثامن عشر تقريبا وحسب العصر النهبي أمام البشرية لا خلفه والوصول إلى الجنة التي وعد بها الله (= العلم) وشيك جداً والترب فحسب وعلى هذا الأساس فكيف لا بد من تصنيف الناس في التقدمية والرجعية فكيف أول المحشورين في صفوف الرجعية طلبة اللاهوت التي أمثلوا عليها اسم الأبالسة المرمية.

3 - فكرة البدائية : أدت فكرة التقدم إلى النظر إلى الماضي على أنه زمن بدائي والشعوب القديمة شعوب بدائية باستثناء الولد الدلال، البوش.

4 - النظرة المادية وشعور الإلحاد : توسعت النظرة المادية في عصر المشاريع الكبرى وقد دفع العلم الناس إلى الإيمان بالبحسوس فقط ورفض كل ما لا يقع تحت التجربة بالمعنى العلمي فانتشر الإلحاد وساد.

5 - الإنسان غير طبيعته : رفض المتورون فكرة الإلهم والطينة الأولى التي قالت بها المسيحية وطرحت بديلاً عنها فكرة متافسنة لها ككل المادسية وهي أن الإنسان خير بطبعته إلا أن المجتمع يفسده وهكذا لمدة لم يترك فولتير (1694 - 1778) هذا الأمر دون إخملائه لنظرات فكره فتمسائل متفككاً وسدراً فكيف يمكن لمجتمع يتألف من أفراد خرين بطبيعتهم أن يقترب الإلهم؟

6 - الحتمية : فكس الإيمان بحتمية تحقيق أقوال الله وبموعة متبينة سائداً، وبحلول عصر المشاريع الكبرى حل إيمان بالحتمية يشبه الإيمان العسابق ككل ما في الأمر، إلى الحتمية منوت تصبر على

الذي دعا إليه أ فلاطون في جمهوريته هو مجتمع غير تقديمي وبيوتومي، وفي مطالب المنشيه والهد في عصر أسرة ماويزو والإمبراطورية الرومانية في عهد ديوسكليسيان وللهذه في عهد ميجي وسجارهه في التاريخ القديم والولايات المتحدة الأمريكية في المجتمعات من القرن العشرين والأربعينات من القرن التاسع عشر هذا المصطلح يبدو مفهوماً إلى دلالته علمية سوسولوجية مضادة إلا أنه يبقى مضاعفاً مسرورياً لتصرف أيديولوجية الغرب السائدة وسوسولوجيا المارقة لما يمد الحريد ولغيره حول الشمولية والمجتمع المتخوف أرى العودة إلى مفكر الميسوف سكارل بورر وخاصة كتاب المجتمع المتخوف وأعداده السماند عن دار النشر الجانيه بيروت 1998

(4) الهومانسيوز (Humanities) مصطلح يطلق من حيث للبدأ على مثقفي عصر النهضة المتخصصين في الآداب الهومنيه القديمه وكلمه إنساني هنا تعني الآداب بشر انسانيه السابيه من الوحي وقد تطور المصطلح في الفلسفه ليهدل على المفكر الذي يهتم من الإنسان معارفه والحقيقه ومركز المفكر ونحبه الفعل.

(5) الترمكي، فتحي - وشجعة - فلسفه الحضائيه - ج 1 من 157 وكلمه الأبيشمولوجيا تعني نظريه المعرفة وموسوعائيه وقوانينها.

(6) صفدي، صلاح - ماذا يعني أن يفكر اليوم فلسفه الحضائيه الميانيه - بيروت - مركز الإنماء القومي 2002 م 292

(7) مجلة عالم الفكر - العدد الثالث 1988 - ج 1 من 9

(8) عمود - حقاً - الحضائيه عبر التاريخ، ج 1 من 238 وحتى 248 بتصرف

أ الشمولية مفهوم حديث على الرغم من أنه اسميل للإشارة إلى أنتميه قديمه وحديثه على حد سواء فالطبعة الأولى من موسوعة العلوم الاجتماعيه 1933 لم تكن تحتوي على هذا المصطلح وقاموس أوكسفورد للغة الإنكليزية استعان شاهداه الأول من هند يسن 1928 م في الجلفة للمصدره، واستعملت الكلمه بعد الحرب العالميه الثانيه لمحاولة تحسين مصطلحات التصنيف التلخيصيه القائمه على مصطلحات مثل الديكتاتوريه والإبديديه والمثليين وكان الهدف الترميمي اقتراح لاسم نوعي للأنظمة اليساريه واليهيميه التي سكان يرى أن بينها من الأدول المشتركه أكثر مما سكان يدل عليه الاستغلاب الأبيولوجي بين الشوريه والقائسيه وقد جبرت المجائله بين السمات الشمولية للدولة الشيوعيه والسمات المجائله في الدوله النازيه بعنريته فكانت تسمح بتطبيق الانتقاد الذي سكان يوجه إلى الأعداء المحيطين أثناء الحرب على خلفه الأمن وقد تحد سكارل بورر (1902 - 1989) بولسلطه نقد راديكالي لأفلامون وهفل ومازكس - ب - التلقه الاجتماعيه الموربويه لتقدمين الشموليين في الميديا وروسيا واستعاد هذا المفد في تاريخ أحدث أنفريه سكارل سيمان ويزارد هيري ليهي وفلاسفه معشرون أوربون آخرون خبثت آماليهم بتجسيدات الماركسيه في القرن العشرين في الاتحاد السوفييتي ومصر. وقد أفتتح سكارل بورر الاستعمال الأبيولوجي لمفكره الشمولية التي أصبحت هيما بعد سلاحاً هاماً في ترسانة الخطاب السياسي العربي، ويوحى التاريخ المشوئ لمفكره الشمولية بأنها ليهت أكثر من مجرد مفهوم ومع صمائله حول نموذج الحرية أو الديمقراطية أو مفكره مهاديه مع قيمه حلي مسوده لكل الأفكار السياسية الهامه بل هي مصطلح دلالاته واستعمالاته الترميميه أيديولوجيه محسراً والمصطلح الذي استعمل لوصف أنظمة في تنوع أنظمة المانيا النازيه وروسيا الستالينية وجمهوريه أفلامون (اعتبر كارل بورر في المجتمع

جغرافية القصص (3)

« القصة القصيرة في محافظة

القنيطرة »

علامات ومواقف

□ د. ياسين لأعور *

دراسة متواصلة تسمح لأربع مجموعات قصصية «يوميات حولاني» قننة لأمي.. قبله للسابوت - التورد لا ينسم لموته - في شرفنها ، لأربعة مدعين «عصام وحجوخ - علي المرغل - نادر مصطفى الماعوري - حسن حميد»، صدرت ما بين عامي «2004 - 2007» أقدمها مجموعة «يوميات حولاني» للفاض عصام وحجوخ، وصدرت عام 2004، وأحدثها مجموعة «في شرفناها» للفاض حسن حميد، وصدرت عام 2007 وهذه هي المجموعات القصصية التي أمكن الحصول عليها. لهؤلاء المدعين على الرغم من البحث المتواصل في إبداعات المحافظة وتدعيها، والاستنباس بأراء المبدعين أنفسهم في عملية البحث.

والمجموعات القصصية تلتقي في طبيعتها الأولى، وكان لي شرف دراستها، ونشرت جميعها واشتملت المجموعات القصصية على إحدى وخمسين قصة قصيرة، وأربعة عشر مشهداً.

لموته والنقص حول - تصميل - رجل الصبح - على الرصيف - لا غيبها - من مجموعة في شرفناها - وتقع كل قصة من هذه القصص على أربع صفحات

ضممت مجموعة يوميات حولاني أربعة عشر مشهداً مرقماً جاءت كتاباتها: المشهد «خطاب الدم

المسول القصص القصيرة قصة تضرباً إلى الجنوب» من مجموعة «يوميات حولاني» للفاض عصام وحجوخ، وتقع على خمس عشرة صفحة، وإقصر القصص الاتجاه الصحيح - المدينتي - مرشح مدير وتكتب من مجموعة «يوميات حولاني» وقصة عيمه مائرة من مجموعة: هيلة لأمي - هيلة للديوت والنقص، العيد والمدينة - حق مسترد - دعوى نطقن المراء من مجموعة «التورد لا ينسم

* فكاوي من قنطين ولم في سورية

والنضج، فكتب هو خالصاً، يهبط من خلال صعود
بسه (ص 9)

وهذه محور موضوعات قصص مجموعات
حول الإنسان في علاقاته مع نفسه، وعلاقاته مع
الأخرى، وصراع هذا الإنسان من أجل تحقيق ذاته
ووجوده ومعدته لآسن العربي، وصعوبات الحياة،
ويبدو ذلك في قصص المجموعات جميعها بأشكال
متعددة، وبأساليب متنوعة

وقصص المجموعات تصنف الواقع بكل ما فيه
من الأم والمصاعب وشقاء، وتلمس الدافقة دوراً
إيجابياً في هذا الصدام يصور تامتد من الماضي إلى
الحاضر (السلالة بالة)، ويبدو ذلك في قصص
المجموعات جميعها

عالجت قصص مجموعة فيوميث جولاني،
موضوعات متعددة، فتمت الدافقة دوراً ميمراً في
استرجاع هذه الوميثات، وفصول المجموعة يهجو
بمعارف هذه الدافقة، من فيميث الحليج ابتداءً،
وأملق الفنن لداكثرة، فتداعت الذكريات، وعبر
عن تلك بقوله: «لحظة الانعتاق تولد الحرية»،
والانعتاق الذي عنه هو الانعتاق من الضمت، ومن
الحرر والمغناة إلى التعبير عن هذه الحال، وكلمات
وحلة الانعتاق هذه الشوق إلى ملاعب الحساب، إلى
ريوع شبابه، إلى القردوس الجولاني الفقد، (ص 7)
(قصة الاتجاه المصيح) تمتد طبع طعن امتدق
المصغر الثالث في القصة بمسها طالبا حريته،
ومعشلاً الحرية على القمص الذهبي، مؤكداً على
مقوله: «القمص صحن مهم كفن مريح وأما من
يلج الأصر يملأ إرادته؟» من يتحرر ويص إلى
عويته؟ (ص 8)

وعكس الاتجاه المصيح غرباً إلى الجسوب،
الانجاء إلى جولاني الحبيب، والمغناة هذه المرة هو
عابد، الذي خاص الحروب دهاعاً عن الجولان
والقبطرة، ودق مرارة الخروج وعدايته، وعش جبل
الشيخ وجبل الشيخ يا قطر الندى.

— في الحلمة في سمعتي، والمشهد «المشوق» —
عصموور بلا جاحين - استلاب - عبر الأثير - انحراف -
صحافيون بلا حدود في صمغ وصمغ والمشهد
«الأباتشي» «المجاهد» «المهر» «مهر» - مشقة - مشقة -
المندوب، في صمغ واحدة، وجاءت المشاهد «مطرب
الدم - «المجاهد» - الأباتشي - عصموور بلا أجنة» في
مقطعين مرعري.

وكتب شوق قصص المجموعات في مؤلف فقد
تموت في ثقات السرد وصمير الخطب والشكل
فص سنجيد ذلك لاحقاً

وأهديت كل من المجموعات الأتية **«يوميات
جولاني»** إلى «الأمل المروع» في رب الجولان، وإلى
العبرن الرونية إلى التلال، وإلى الحنن بالقي، وإلى
طال المدى، وإلى شيوخ جبل الشيخ، وإلى جراح
الشهد، وإلى روح المقيد، وإلى جلال اليوم الموعود،
وإلى الولد «لشيخ الجليل يتابع الأخيار لياتي الأسى
وإلى...» (ص 3).

ومجموعة **«قبة لآسي» قبة للتحية»** إلى «من
ينتظرون عوني دائماً، زوجتي وأملاتي سلمى وهي
ولجين وهيبة وحسن ومحمد» (ص 6)، ومجموعة
«الورد لا يهشم لموته» «للسواعد حين تمير نهرا
رمحاً... للبيدق المسوطة بالدم - للوردة التي لا ينشم
لموتها - للهرار الذي يشرق ثوب الريح - للفضلة التي
تتعدي مصرة الضمت لو سادة الحلم الجميل،
الجولاني الحبيب» (ص 5).

ومجموعة **«في شرقاتها»** إلى «أسي» (ص 5).
وقدم الدكتور خليل الويس لمجموعة «الورد لا
يهرشم لموته» بقوله «منحاراً إلى صكبات ذعوري،
وأعود إلى مواصلة هذا الانجاء في القصة والرواية
والشعر، لنهضم في سوزية حركته إبداعية ندعوها
«أدب المقاومة الجولانية» (ص 8)، مستمراً إلى أن
الماعوري «يركع لضمته على الموضوعات المصيرية
التي يعيشها الشعب العربي في الجولان والعراق
وقطملح» (ص 9). ويتوق تكمل الجولان حاضراً
بقسوة، حاضراً بالحكن والشجيرة والقري

القصص القصيرة في فلسطين العربية .

في الزواج من فتى الأحلام الذي لا نجد، وعندئذ يوشك أن يموت القطار. تجهد في البحث عنه حتى لا تعيش العنينة. ويبقى الأمل يداعب أحلامها وحفاز القصور **هليل**، في قصة **داويش** الذي لا يرسمه المصعب. يصرخ لخبر الوفاة. ويسارع بعصر الثبر ويجلس منتظراً من سيديع وودرا ما يرسمه المبلغ الذي يدفع له «ثالثتم»، والثالثف، وسوء المراج من سيديع (ص 9) والمبت الذي حب ضئله بهله وأمه واصدقائه. وعراس المقبرة «بدرا» الذي يقرع الموتى العائدين إلى مقبرتهم. وقد خاب قائلهم بديهم قسلاً ب مجدين. استعوا ما انصم لا تقهقرون، ادخلوه و شر إلى المقبرة، نعمة الله عليكم، (ص 13)

وهوم الحياة وأحوال البشر يقدمهم عبرة شس يعتبر في قصة «أحوال»، متزوج يتحدث عن دجونه و ولاد وعرب يشظو من مرض مة الذي معه من الزواج والولد، وثالث مضموم القامة مقبول على الحبة

وسير عز النفس في قصة «اللوحة» التي يرسمها بالصوت والحركة واللون لشعوب القصة، سير بهي للشهد بتاركة الشاب الطويل المندم ملولاً بأسنائه المتعددة، وتؤليلاته المضطمة، وحيرته الصغرية، (ص 20).

والحلم المنشود. والطبيعة الإنسانية العصرية. والقدر المصعب الذي يفسر الإنسان المقير فجأة، ودرس بريق انداز. وتوقع انصم الذي يشده في سرد رواسي حتم يجمع بين امره التي تعيش وحدتي القاتلة على الرغم من الحياة المعقدة التي تعيشها، والمطالب الريعي الذي جاء المدينة لتجنية العواصم، ويخسب أملها عندما يتصنع الشاب في لباسه ومظهره، ولا يدرك حقيقة عواصمها

والسيرة الدائرية - إلى منح التقدير - التي يقدمها الخاص في قصة «**الغزل**»، مؤلفة بالأسماء المعروفة «**الوهبي** و«**سورس**»، والموهبة «**الكشابة** و«**الرمس**»، وتهويمه العشق، والتصوير عن المشاعر والأحاسيس

وعالجت قصص مجموعة «**قيلة** لأسى» قبلة للثابوت، وموضوعات متعددة لعبت الدافكرة فيها دوراً مهماً في استرجاع الأحداث، صرخة الطبيب في قصة دعوة رداً على دعوة الصابط اليهودي الجريح لزيارة بلدته «**كفار حاروف**»، «يا إلهي قصر حلوب صارت بكنل هذه البعاجة كفسار حاروف» حاولت التماسك. وقصمت بصعوبة بالغة على هدوشي المتداد. ثم عادت مسرعاً إلى مكثي. أعلق الباب. ثارت في داخلي أنهر من دموع وعصب وحزن وحيرة ودمه (ص 20)

وعالجت قصص مجموعة «**الورد لا يتسم لونه**»، موضوعات متعددة لعبت الدافكرة فيها دوراً مهماً في استرجاع الأحداث، وقد عبرت اللوحات التي تصدّرت القصص عن مصموميها خير تمثيل. فهي تبدأ بدكرات الطفولة، وتمتد إلى مرحلة التزوج، وتهد ذلك في القصص الست الأولى «أم عزت - العهد والمدينة - الورد لا يتسم لونه - حمت محسن - حتى مسترده». ويضاف إليها القصة الحادية عشرة «عصر في الجدل».

وعالجت قصص مجموعة «**في شرفاتها**...»، موضوعات متعددة لعبت الدافكرة فيها دوراً مهماً في استرجاع الأحداث، وقد أثرت ثقافة القاص ذاكرته فتقدم لنا عموماً متعددة لخبر في دافكرته. وصوّرها بلمحة، فكشفت فيها البراسي والمصمم والمبصّر. والناقد والمصوّر والمصالح الاجتماعي، وهناوس قصصه تشي بذلك «الآن أينت أن الأيهم ذهبت إلى الورد - وزمات غاتته وأن البدم ما عاد يهدما بشيه، لذلك غلقت حياتي على نهر دافن شام. أو على مساء فسي بليل» قد يأتي، (ص 97) «**قصة في شرفاتها**»

وتتعدد مجموعة «**في شرفتها**...» بشمولية النظرة، وتتعدد بلوموعات التي تمازجها. وتقدم الظواهر الاجتماعية فيها. فهي تتناول الموسوعة وأحلام الفتاة في قصة «**في شرفتها**...» الفتاة التي تحلم بالاستئبل الجميل. وتشد الأمل، لكنّها تطلب المصعب، تحلم

وحين حصل على الشهادة، انقلب المسحر على الساحر

ولقاء الحبيبين في الحديقة بدخلة بلماضي في قصة فيك غيبايد، ولقاء حبيبته تريمة، التي عجزها الرض.

وتتوحد المجموعات «**قصة لأمي.. قصة للتايوت**» لقص علي المزعل، وهيومات جولاني، للشاعر عماد جوح، والورد لا يتمم للموت، لقص نادر مصطفى الصعوري في تصوير البيئة الجولانية ومصالح الجولانيين، وتكثيف الصور على الخطوط الاجتماعية من خلال البيئة المكشاة. وتكون الأقدار، وتثير الأحوال، تعيش من خلالها حياة أهل الجولان وقصصهم.

تعالج مجموعة «**قصة لأمي.. قصة للتايوت**» موضوعات متعددة تتمثل في حرفة النزوح، ومراقبة الدروب انتظاراً لمودة سالم ورفاهة في قصة «سرا» الأسطة، والمطبخ بين التار والواجب، عابث عربي، وصريش يهودي ممن أحفل قرية طليبيب، وحرف اسمهم مضاف حاروب، والروح لا تُدفا إذا ما اقتلعت من جذورها «التراب هناك هو الذي كان يمنع البقاء» حين اقتلعت انكشمت أرواحها، فتتلك البود، تمام كالأشجار التي تنقل إلى تراب غير ترابها، فتدبل وتموت، في قصة «برد الشتاء»، وأبطال الجولان مثله بذلك البطل بوجه أسمر اعتلاء العيار، وحاجب عازب يسيل من ماء الجبين المنصب تحت حرارة ذلك اليوم الحزين الحزين، وخود هولايب ملصقه بغيره بيمه متشبكه وشماه يمسح لم يسيل المدي منذ زسى طويل، (ص 57). قصة «يكده على حدة الهر»

ودكر رب لأمي حبة في نفس القاص تعيدها قصة عمة مرسية حبل الي، هذه العمة تظن قريتها تماماً وبين عياتها انكشمت البيوت والوجوه التي لم أرها منذ خروج، (ص 61).

والذاكرة تعيد صورة التماس والماء في قصة «**الخولة**» «امسكت بها بكل يدي، حررتها، فليلا

بالصورة الشعرية ويبدون أن أدري توكلت له يدي» وتصوير المشاعر، لقاء الحبيبين وهاقهم لقاء العرباء.

وصورة الماسة في قصة «أمام اللجاة»، والبحث عن الأبهة لفقودة، والناسفة الأخرى في قصة «تاسيل»، التي تلطمها عبارة «هكنا ثلاثين مقلداً التي تتكرر عشر مرات ككلامه موسيقية» وتكون الأشخاص والأقدار، وتكثف الأهم والأحداث في قصة «**المتالي**»، رسم الصورة بين الوهم والحقيقة، يبدو الرجل الربعة من الطرف الآخر لمديه.

وقد تبدو لوحة «رجل الصباح» مستقلة عن سابقتها، إنها رؤى وأحساس ومشاعر تتأجج في مسد درجل لا يمعا بالمازين لحضرتهم، كتبت سعادته أن يفل الصباح في حديقة منزله، (ص 63).

وأساءة فرحة جمالي تولد الشبهات، إلى مشيت سميت وراما الأهم والأشجار والبيوت والأصفاة، انتهى مصادفة ولأمة كصمعه البيلو، حلاوته تقيس عليها فتسيل، طوية وملأى ضاقتهم، (ص 64).

رؤى أعادت للرجل المعز شبايه وقياضته، قد هيته الطموح بأنه هو المضمود. وهو في الأحلام، وقتاً جامحة امتدت تحيته في الصباح، فأحس بأنه تصبه فعلاً. وأن الصباح عنده لا يكتمل إلا برؤيتها، ومضج صوتها، وأحست هي بأنه تلمس طراوة الصباح يديه بكلمة حبه (ص 67) شيب يشدهن «أشأ أنه لا يزال حبة» ون همت همت الطباب، وأن كة أياماً جميلة لم تمش بعد و حلام ثم يصل إليها، وقتاً تتدر المل والملامل الصلاح. اختلعت الرأى والرحمات، وسمت الأهداف، وهي صورة من الصور المائدة التي تلتطمها عسة القاص بمهارة.

وصورة المراق، فراق الأوبة في قصة «عيب»، نتيجة الأقدار الطالفة، وقد ز غلام يبعد بين الحبيبين، والمعني الجد في الترامنة لتحقيق الحلم،

القصة القصيرة في مشكلة الحب

حكمت طملاً، ختمت بشبهها من اجلي، صامت من العاق والحرام. حوصرت بعين الطمعي فيها. جمال الجواني صلب عيون من براد (ص 74).

وتقدم قصة **الفتاة** مشكلة اجتماعية هي من تراجعت هذا الزوج فواج الأية من القريب المجهول، وصباح العمر عنادا، لا حين تقدم قصة **رحلة المجهول**، حلم المستقبل الذي لم يتحقق للعروس، ويكفي قدرها كشكر أمها المارحة وأمي المرحلة قدوتي، يقول زوجها **عق أتمنح**، تمنح معي زوجتي العروس، المستعبدة اقتلتها من شهر المصل. يا للمخزية! أمس العطاء الجواني الأخصر إلى فصل الرمال، إلى الأعماق المخفية، ومجامل المسكون العليق. لا زرع ولا خزع، (ص 97)

ومدد الزوج من قسوة الحياة وعطلة الزوج، ومرحة الاستدث في قصة **مديني** يا أمي، حيث تلصب الأم دوراً مشغلاً إيجابها في إصلاح ذات البين بين أمها وزوجها

وتتعدد مجموعة **الورد لا يتسم لونه**، باللوحة التبريرية التي تنصدر كحل قصة، والتي تعبر عن إنسان الجواني وبينه، وقد أهداه القاص وللموعد حين تصوير نهار راحاً، للبيادر المعسولة بالدم، للوردة التي لا يتسم لونها، للهرار الذي يمزق ثوب الريح، للتلعة التي تتحدى معزلة الصمت، الوسادة الحلم الجميل. الجواني الحبيب (ص 5).

كعبا عبثت لوحة الملافة بصورة الملعل الباطني عن عدايات الأملال ومماناتهم مع ذويهم من ويلات التشرد والمزوح.

وتصنف موضوعات القصص في قسمين وأصحين يربط بينهما خيط واضح هو ما سميته الشتمات العربية التي حكنته، ومارالت، ومستبقى الشتمات التي يتصف بها العربي، ويعتز بها يؤمن القاص في القسم الأول لرواية **السيرة الذاتية** التي تبدأ بحكويات الطفولة، وتمتد إلى مرحلة الترواح، وتجد ذلك في القصص الست الأولى

حتى تراخي التراب من جوتها، انتزعها بمجموعة بالغة، تعلتها جيداً، قلبتها بين يدي، إنها خودة بملزخ التراب، وقد اخترقها أقرصان من الجوانب صكلها. دابت عيساي في التحديد، ولزمت في داصوتي قامت عيدة لشبي في عمر الورد، لم تبح داصوتي يوماً (ص 67-68).

وتعالج مجموعة **يوميات جولانده** موضوعات متعددة تصوي تحت عنوان المجموعة **القصة الخامسة**، تنطلق من داصورة القاص، من قيد الغربة إلى مولعه الأول الذي يبدو وشماً على صفحة الداصورة، رمزاً لاقتلاعه من جولانده بشجوتي النوح وشجرة النوب من حديقته للتوسع في عرهه صكله بتوصية من والده الذي علمه **الزور** ولا تقلح حيث يمتد الأولى، وأرهت الثانية بغير لونه ويرى القبطرة وقد تحول عاليه ساطله، هيمامل عن حال بلدته، ويحدث نصحه **مبولو** داخلي ، يا الدليل واقتدر الي من يدلي، وه قد صدق الطريق، حس البولص في حبيبي لا تزه، رمت الى الحرابيات عني الهصب، انطلم سبل الأحب، تبستي ما أتيت، ما رأيت، مت في ذلك الرمان (ص 31)

وحالة الصعب التي يعيشها الوالد الشرعسي في مخيم التروح بعد أن ذهب الشباب أنهكته مغالب المئين، فؤسته الحكيمات التروح، هشاشة المقام، فقر الدم، القصور الكلوي، نفس التوبة (ص 38) وتندطر حيوات الجولال لا تنس من ايس أتيت، 14 من برصكات الجولال لحوم المكافض، حلوم الأسلاف (ص 39)

وقسوة الحياة في محبيات التروح وصيق الحال، ولقاء الصديقتين في الحرية، وإمال المودة للجولال الحبيب، ونمعال المرأة الأرملة التي استشهد زوجها وترك لها معزولة رعاية أبها الوحيد، والأم الرائعة التي تطلعت لواء المسؤولية بعد استشهد أبي الصلاح في حرب جزيران، وهي ما تحاكمه حس الرجال، حصت الرجال والعمار، بقيت إلى الآخر.

مُسماة، وشهدت الهمم لمواجهة التحديات، وعدم التقني بالمناضي (ص 70)

وتقدم قصص القصص الثاني عمو الأم عن قاتل ابها حين تتصرف بحكمة «إن كان قاتلا هو أبي، وأنتم أخوته. خيركم مني، وشركم من أنفسكم، أيها المريداء، خذوا متاعكم ولجئوا، ما تظنون أني فاعله به؟ انركوههمش، فقلب الأم أخضر، (ص 62)

والوهاء بالوهء، والموقف الصادق مع الدات ومع الآخر، والإخلاص في العمل، ومسرح هذه الصورة الداتية حكما أسلفا، والشمال المربية التي تسمى بها الجولان الجيب بسوقه ومصابه، ومذنه وقراه، ومزروعاته ومياهه التي شهدت بطولات أبائنا رجلاً و...

وكما يقدم صور النضال يؤكد على الصمود والمشي يا معشاه، الجولان مساند، لم تمش لب قامت، لم يتعب لها ظهر، رفضنا الهوية، تحديت للمتل، إن فعلوا لنا شجرة نزرع عشرًا (ص 90).

وتلاحم النضال بين الجولانيين والفلسطينيين «أهلنا فلسطين لا يتعبون، نكمل أسيرنا أم فلسطينية، نزرع في المتل، نسل ثيابه، تعلمه، تنم إلى حسه، تقوي عريته» (ص 90).

يعود الجولان التحليلية التي قدمها في مدونه الفضة في محافظة الشبيطة إلى استخلاص النتائج الألية

1 - المجموعات القصصية المدرسية تتناول بيئة محفلة القبح، خلال الفترة التي كتبت فيها، والتي سميت، وببرها بأشكال متعددة كما تناول إنسان هذه البيئة بعلاقتها مع نفسه وعلاقته مع الآخرين وعلاقته مع الطبيب والبيئة مقيم فيها، ومرحلا بها، وإن خرجت بعض القصص عن هذا الأسر من ذلك يعود لمية في نفس القاص المبدع، وقد لاحظنا ذلك في المجموعة القصصية تدية شرفتها، لقاص حسن حميد

«م عرت - العبد والمدينة - الهزار - لورد لا يتشم لموته - جفت محسن - حتى مستود - ويصاف إليها القصة الحادية عشرة: عرس في المجلد.

ويقدم الثاني الشمال المربية التي يتصف بها المربي، ويمزج بها، وتتكامل صورة المربي ابن الجولان الذي نشأ وترعرع في رحاب هذه البيئة الحصرية.

تقدم قصص القصص الأول نضالات الجولاني عن أرضه سواء أكن رجلاً أم امرأة، وشعرهم سمنسي ما دام الورد يزهر» (ص 44).

صمود (أم عرت) الأم والروحة زوجة المطار التي أبليت بلاء حسدا في الدفاع عن قريته، والمقاومة الهلية التي أبدتها محسن حين تمسك للضابط الإسرائيلي بسلاح سيده «جمت محسن»، والمقاومة التي تجلت في المطار (الهزار) الذي عرف لمة عدو، وطهم عليها، وبرسية مبرة توفيل أن يلقى حتفه، غرس أظفاره في أعناق مقتنيه وقتل أعينهم (ص 37)، والنسبهم على العودة لتحرير الجولان والورد لا يتشم لموته، وسمنسي ما دام الورد يزهر» (ص 44).

والتضيق على وحدة الصف في مواجهة العدو، ونزع الشر من النعوس، والقعدة على الحقد بذلت إليه الأيدي، فأشدنا جماعة قوية سرعت الشر ووجدت العرق» (ص 44)

والتصحية في تحرير الأسرى، وفهر العدو، وحفظ الشرف والضمرة وأبنت السجيات اعراضا حرام عليهم، كضرامنا لا تهلل، بموت وشرفنا أبيض» (ص 76)

والتأكيد على وحدة الجولان وحريته ومقولة «الحرية شجرة تهيئها السماء وتميتها الدصوع»، ومقولة «عشب الحرية لا يروي إلا الدم» (ص 99).

وتصوير ما تعرضت له القرية من احتياج وتدبير، ومن القرية إلى المدينة لمصور معاناة اللبنة وأهلها في يوم العيد، حيث حوّل العنوان الفرحة إلى

التصميم المعماري في منطقة الفخيرية .

الذي أبنت الورد التي أراها الآن على قبر أبي ظلم
زوته في مقبرة المخيم، (ص 87)

ومثل ذلك يرسم عصام وجوخ الصورة والحركة
بالتكلم بوجه هو لوحة الرمس - خطوط تمب -
قائمة حزن دهن مع مريح لرحب بانته، وإشراقه نفس
لحبه ضفة بيمده تمام، عمرته ضوقية بيمده
بلا عقال، برندي معط صلب أبهى طويلا ،
(ص 54)

ويرسم فادر الفاهوري الصورة بالتكلمات أيضا
بهمم الفرية تكس على وسادة الصمت، والبحيرة
تأوب إلى وحدتها، يمد الأفق سيدة، يلهم مطرقة
الأدكن، يشمل تلور المجموع، يفتح بأفدة القمر،
يسدل ستير التسم ويجلس، (ص 14)

4- **الهيئة والمكان** تبدو هيئة القبطرة بمدني
وبلداتها وقراها، ومسهول وجبالها وصحباتها
ومروريتها وأضحة المعالم في قصص علي المرغل
وعصام وجوخ وبدر الفاهوري، وإنسان هذه الهيئة هو
محور مجموعات قصص المجموعات الثلاث، وإنسان
هذه المجموعة التي تدور حوله القصص موزع في
هذه الهيئة، يؤثر فيها ويتأثر، ويتفاعل معها ويسعي
في الدفاع عنها، ويستشهد في سبيل تحرير ككل شهر
من تراهي

واتسعت مجموعة في شرفاتها، لتمتلي مساحة
الوطن وإصانها للتمني في الدفاع عنها، والصدق
والجد في سبيل تأمير لقمة العيش

5- **المسكن والأمثال** وهذه كثيرة نجدها في
المجموعات الأربع ذو قصص إلى البهر يا خميس
الجن، فنيا بنت حرام، تمطيها وجهك، فتدير لك
فكاه، فنيا أعجب من البراغي، (ص 83).

وحين حصلت على الشهادة انقلب المنهر على
الصاحر، فلا همومي وقت، ولا دفني المروعوب فذا
(ص 83) مجموعة (في شرفاتها) لقاصص حسن
حميد وتمدو التحكم بحد في مجموعة يوميات
حولاني، لاسيما في قصة مرشح مدير، ولحقا،
وهرس الحياة في كل مجتهد نصيب، (ص 67) ولعبه

2- **للمجموعات القصصية المدروسة صدرت بين
عامي 2004 - 2007، في جيلتها الأولى، ولكن
في مصعبين قصصه مدون صراف رعبه سيقه
و حدث احتراقه في قصة المبدع، وقدمه لـ
لشطات اجتماعية وطولية بامبه ودقه وصف وحده
ذلك في خمس المجموعات كلها.**

3- **يضم المبدع الحضور على التقلب
الاجتماعية بقدر ساذج ابتداء من الإشارة إلى
التصريح بالصياغة، وانتهاء برسم الصورة
الطاريكاتورية، وتأتي الصورة رسم بالتكلمات
نكاد نشاهد حركتها، ونسمع صوتها، ونجد ذلك
بوضرة في مجموعة في شرفاتها، لتقاص خمس
حميد، فهو في قصته الثالث «اللوحة» يرسم اللوحة
بالموت والحرقه واللون «الشباب الطويل ذو الشارب
الأسود الناعم، يذنب لحما شائفا، واليافع المجور
ياما عشر سدويشات كبيرة متشابها في كل شيء»
ونظرات الرجل الخافطة ذات الحسى تتصد الرجل،
ومشاعر خوف الرجل الطويل ذي القصص المجرحين
في نفسه من نظرات الرجل الصارمة، والقمة
الطويلة ذات الشعر الأشقر المقوس بشرطة
مشمشة اللون بملابسها القصيرة ومدرها المفتوح،
وجماط الأخذ (ص 20)**

والصورة التي يرسمها للعت الذي بحث من قبره
وعاد إلى بيته ومجمعه قلمه الأم التي تترافق ملقة
غير فاعلة، وتمتاز رجلا غريب لا يعرفه يستد إلى
معداها العاري، وهي في نهاية القرح (ص 11 - 12)،
وحارس مغبرة «بهران» يخطب بالوتى

بها مجانين استعوا، ما لكم لا تهيمون أن
الحياة حياة، والموت موت تخرجون ككل ليلة، وفي
حطاطكم امل كثيرة، ثم تمودون بالحدك والمواع
ادخلوها، وأشاروا إلى القبرة، لمة الله عليكم، (ص
13)

ومثل ذلك يصور القصص علي للرجل يتخيل إلى
الآن، وقد أصبح كاهلا شمتي أمي ظلت عاتقة
بالعلم، ظلت عاتقة بالتراب، وإن مدى شعاعي هو

في شرفها (8) قصص، يوميات جولاني (3) قصص قبله لأمي قبله للتأنيث (10) قصص، الورد لا يتسم لونه (12) قصة وشكل قصة المقامع المرفقة / المرمزة وكتابت كذا لاتي
في شرفها (5) قصص، يوميات جولاني (10) قصص، قبله لأمي قبله للتأنيث (5) قصص، الورد لا يتسم لونه (1) قصة وجاءت القصة القصيرة على شكل مشاهد في مجموعة يوميات جولاني (14) مشهداً

تمثل قصة «النمل» من مجموعة في شرفها، صورة ذاتية إن محب التقدير، مؤلفة بأسماء معروفة، وبالوصف العكسي والرسم. قصة تبدو المجموعة القصصية بقية لأمي. قبله للتأنيث، رواية بطلها الراوي / الكاتب، وقصصها الموثقة حصول هذه الرواية، وتعتمد هذه الرواية / الصورة الذاتية أسلوب التناقض (الضال بالذات)، وأحياناً كصورة تعتمد التخييل، حيث تحلق بالشارع إلى قصائد عشت في ذاكرة القاص. وهو في عزمه لمسيرته لا يتبع الشغل الزمعي في حياته، وإنما يقدم ويؤخر ليوهم القارئ بأن ما يكتفه مجموعة قصص لا رابط بينها وجاءت مجموعة «يوميات جولاني» على شكل يوميات تمثل بدورها رواية الصورة الذاتية

كقصة يؤسس القسم الأول من مجموعة والورد لا يتسم لونه، أيضاً لرواية المسيرة الذاتية التي تبدأ بتفكيريات الطفولة، وتمتد إلى مرحلة الروح وإلى كفن من كلمة تقال في نهاية هذه الدراسة للتواضع فهي ككل الشكر والتقدير لكل من ساهم في نجاح هذه المحاولة من أصحاب الرأي والمبدعين الذين قدموا في كل عو من مكتب.

اليد العليا في إتاحة الفرص أو إعلاقتها: إنما لتجربة الأعلى الرأي الأخير. المؤلف في الموثق (ص 69) ويستجمر القاص حسن حميد الصبور الشعرية، ويصنّف أسلوبه القصصي في إطار ترسل الأجسام الأدبية «كائنات» وحك بياشت أحدهما الآخر في المهر، يسترفان النظر فيتسمان. وتمازي الروح روحها، وتوابعها عند حلول للماء (ص 73) وهي صورة تذكر بقاء (عروة وعفراء) في قصيدة الأخطال الصبور

ولما تحسبها القول، فإنها

هلمت بملكتين من ربحان

يتراكمضان بها حيناً مما يوفنا

فهيها فبالأوراق يظلمن

ومثل ذلك يعمل في وقتها الطلقة بوليس الحيل في يديه، ويمد أصابعه على الرغيف المذيلة بأوراق الجرائد المقصوصة يبحث عن مسدوقه ليضم عرائسه القماشية وأمشاطها، ولتقيل مرآتها التي رأت وجهه (ص 77 - 78).

وملامسة يد الحبيب امتدت يدها نحو. فأخذت كفيها. ونسيت كفيها في كفي. (ص 63) وبنت مرار فياسي

ويلون أن أدري تركت له يدي

لتنام كالمصفور بين يديه

6 - الشكل القصصي ككتب المبدعون الأربعة قصصهم بأشكال متعددة، شكل القص المألوف (مقدمة وخاتمة) وكتبت القصص ككلائي

كتاب القصة القصيرة في محافظة القنيطرة

ومؤورو عائلهم القصصية

م	القصص	اسم المجموعة	دار النشر	سنة النشر	الطوآن	الصفحات	عدد القصص	ملاحظات	القصص
1	قصص و حوآ	مؤسسة حوآ، قصص حوآ، قصص حوآ	دار النشر	2004	9	144	12 قصة 14 مقالة	الكتاب من القصص القصيرة التي كتبت في القنيطرة	الكتاب من القصص القصيرة التي كتبت في القنيطرة
2	عالمنا	دار النشر	دار النشر	2006	11	111	13 قصة	الكتاب من القصص القصيرة التي كتبت في القنيطرة	الكتاب من القصص القصيرة التي كتبت في القنيطرة
3	دار النشر	دار النشر	دار النشر	2007	4	111	13 قصة	الكتاب من القصص القصيرة التي كتبت في القنيطرة	الكتاب من القصص القصيرة التي كتبت في القنيطرة
4	عالمنا	دار النشر	دار النشر	2007	13	10	3 قصة	الكتاب من القصص القصيرة التي كتبت في القنيطرة	الكتاب من القصص القصيرة التي كتبت في القنيطرة

التفكير والإبداع

تأليف الكاتب الروسي: فاديم روزين
ترجمة: د. نزار عيون السود

□ عبد اللطيف الأرباطوط *

يشير اليوم موضوع التفكير والإبداع في العلوم الإنسانية قصصاً فكرية هامة، فقد كسب فيه عشرات المؤلفات من غير أن يمكن دأرسوه عن التوصل إلى تحليل عقلاني لها تبيّن الظاهرين؟ بل أثار هذا التحليل عشرات من الظواهر الإشكالية. ومنها أن المعرفة العلمية والعلمية في نظر المدارس الفلسفية الكلاسيكية هي انعكاس للوضع الموضوعي للواقع القائم، فقوانين الطبيعة لا تتغير. غير أن الأبحاث المعاصرة أظهرت أن المعرفة تتغير في كل ثقافة، وصن كل ثقافة عبر الزمن. المعرفة الإنسانية تختلف عن المعرفة العلمية وكلاهما تختلفان عن المعرفة الأدبية والاسطغابية. وثمة اتجاه فكري معاصر يرمي إلى سد المعرفة العقلية وتحطيم قواعد التفكير التعليمي المتأولة. وتأسيس نمط تفكير جديد.

يقوم هذا التفكير الجديد على حق كل إنسان مهما بلغ من المستوى الثقافي أن يشارك في التفكير وإبداء الرأي، وأن تحترم ذاتية تفكيره حتى لو كانت تعتمد على الحدس والتخيل والاسطغاط المردي.

روزين يثّن روسياً بالرغم من تبيّن الأيديولوجية الماركسية الصارم والمهيجي حين عشرات من مفكره، وفلاسفها كانوا مفكرين امسطغاطيين روحانيين في مثل الماركسية نفسها، وقد ترفضوا مبدأ المؤلّفات التي بعض رخصهم التفكير العقلي ودعوتهم ليده مفكر إنساني داني وفرد ي يقوم على الاسطغاط العنسي وبكر مددي المفكر العقلي الذي يقوم على التجريب أو المشولات العقلية

وقد برر هذا لاتحاد في عصره مع توافر وسائل الاتصال الجماهيري من خلال الانسويت فلم يعد التفكير وفهم معنى الصعوبة من المس غير ن حدود هذا الاتجاه الذي والمردي في التفكير والانداع قديم يعود إلى الفلسفة اليونانية وقد نبته اتجاهات الحديثة وما بعد الحديثة في الفن والأدب العربي كتب نظن نحن العرب لأن هذه المدارس الفقيه العربية وتطوّرناها فكانت أسبق للترجمة إلى العربية ويمجسماً مكتتاب الميلسوف وعظام المسهج والمادد

تلقت من سورية.

وتختلف نظريات التفكير العلمي لدى أساليبها، لكن يمتدح حصرياً بالتفكير الماسمي واللملي والمبكرولوجي.

ويعتد المنظرون في الحضارة الحالية بأن معرفة كيف يفكر هي صمد لحل المسائل للطروحة أمام البشرية لفهم مسألة مسائل لا يفهم حلها بالتفكير، ومنها فهم ثقافة ما بعد الحداثة، التي يعني التفكير بها نفي إمكانية التوصل إلى منظومة موحدة من قواعد التفكير وأسمه، فقد رفض أنهاء ما بعد الحداثة أي مقولات عقلية تحصر التفكير، وشادوا بمبدأ الحوار بدل القواعد والمقولات العقلية. ويريد ككل كفايت أول هيلموف طالب بعدم الاقتصار على معرفة العقلية الراسية وبمعرفه الداب، وهو يرى أن العقل يجمع لغويات أهدية ذت

ويرى المؤلف أن من حق ككل إنسان أن يفكر بطريقة الخاصة، وهو ما يدعو إليه أصحاب ما بعد الحداثة، بل هم لا يسمون إلى التوافق أو الإجماع، فالتفكير شيت نفسه بمسمة. من خلال الحوار والتواصل، ولا ضرورة للتبديد والشروط التي تبنيه وتحول دون حرية التعبير لدى الإنسان. فكل فرد صوته، وهو حق مقدس، لكن كيف يفكر في ضوء هذه الحرية خلق عالم مشترك للعبد وفرض الحلافت، وهل يتحقق ذلك رغم هذه التعددية في التفكير؟ وإذا كان التفكير الموحدة مستحيلًا، فمن المستحيل الاعتراف بواقع موحدة وغير متمم أو متناقض، لكن هذه التعددية فائدة على نعتت هذه التفكير إلى عدد من الفصائل المستقلة، وإراتها

أما القضية الأخرى حول طبيعة التفكير فهي ما يعتقد بعض الفلاسفة من ثبات التفكير (رسطو يعتقد لوك كنيد)، ولم تصوروا به ينظرون ويسمو ولكن مع ضوء علم النفاذ وعلم الاجتهاد، وعلم النفس والبركمية حد بشخص تصور يمسب التطور والتمو للتفكير، والمقصود بتطور التفكير انتقاله من التفكير البدائي غير الواعي أو اللطقي إلى تفكير واع يمسب تطور

المهنية الثابتة، لأن هذا التفكير أقدس فلم يستلج حل مشكلات الإنسان، وروعه الروحي إلى المطلق، والامتناعية تسرع البشرية للملم والأمر والاستقرار، والتعايش بين الثقافات وحبب اليه في عدة مهم وبصميم الواقع الاجتماعي والثقافي، واعتمد ليت جديدة للثقافة كالتحاور، وتشجيع التواصل الثقافي بين المجتمعات والثقافات، واحترام الرأي الآخر وتطوير مساهم البحث المعكفي من خلال الدراسات الاجتماعية والمضفية، وفي الطبقات نماذج عديدة تطبيقية لتطوير منهج البحث في الدراسات الإنسانية.

مسر الطبقات عن الهيئة العامة السورية للطبقات النتمه لضرورة التقف عام 2011 وهو يتكف من مقدمة وستة فصول وخاتمة مع ثيت بالمرآج. ويتف في 496 صفحة من الطبع التفكير وبعد مرحب للطفه والفلاسفة والمربين ومهممي المناهج ودراسي الفلس والأدب، مثلاً يقدم لمريم وعرض لأبرز المحللين الاستطانيي الروس مثل مانردا شعالي وروبوهم وفلوريسكي وولوكوف وفيلوسكي بالإضافة إلى دراسه موافق بعض الفلاسفة والأدب والابروتوريي العالميين مثل مازهور وداخلي وبوشكي، وتحليل مساهم بعض علماء النفس المعنويين مثل فرويد ويوبج وأدلى وصلتهم بالتفكير الإبروتوري (الاستطاني الدائي) وبعض مذاهب التأمل الجواني لدى بعض المثلث كممارسي البوفا ورجال الدين البوذيي والتمسوفة ويقدم مقترحات لخبرية بين المنهج المعنوي التفكير والمنهج الإبروتوري القنظم على التمثل الدائي الأساسي.

في الفصل الأول وتحت عنوان فضائ التفكير والإبداع ومواسماتها التمهيدية يعرف المؤلف التفكير بأنه مجال من النشاط الإنساني وفرد الفرد أن يحصل على المعرفة من الواقع بالاستدلال والتصورات والمعارف والمفاهيم.

ويشير أولاً من التفكير في عصرنا منها الماسمي والعلمي والاجتماعي (الديني والعلمي) والتصميمي والهندسي.. والعلمي

والإبداع وللمسألة الفردية الذاتية وسهيم الإنسان
فوجوده في فلسفة العصر وجود غير مفهوم يجعل منه
مجموعه من الأنوار والظلمات تحت تأثير الثقافة

لقد أكد المعاصرون من الملائمة فوكو
ومارداشيلي ومن قبلهم أملاسون أن الشرط
المبروري للتفلسف هو عمل الإنسان على ذاته، إلى
قِيَمته وتطوُّرها وتجديدها بمستوار، والاختران في
تجربة روحه خاصة للخلاص.

ويرى روبرت، التفكير ضمن من المستحيل أن
يشأ قبل التثنية لا عريته قبله، صلب التفكير
بأخذ طابعاً أسطورياً وديناً، يستند على محاذير
المليحة والامتنال لها، أما الاستدلالات والمساخرات
فلم تنشأ إلا في اليونان ثم وجد امتدادها في فكر
الحداثة وما بعد الحداثة في عصر النهضة (القرن
التاسع عشر) بعد أن مهد لها غاليله وكفلف، في
صوب الفلسفة الصورية، فذهب غاليله إلى أن الدرس
البشري يفهم بعض الأحكام وبخاصة الرياضية منها
بشكل كامل ويتمش عليه أن يمثّل معرفته الإلهية
في مساهمها الموضوعي، لعكس المعرفة الآن ليست
تصوير العالم القائم بل هي حالة عضوية، وحياة
الثقافة والشخصية ولا صوته، بتأسس المفكر

وعلى الإبداع في التصورات العالمية تتناول
الإبداع الفلمي وهو يرتبط باكتشاف الجديد في
العلم كالتقنيات وفهم علاقت جديدة مع الطبيعة
بحسب تعريف المفكرين له، حيث ينظر إليه على
أنه حالة خارقة وخيال مطلق، تدفع إلى إعادة النظر
في الحقائق العلمية السائدة وتطوُّرها، ومعرفة مستوي
كف عمل عاليله الذي وضع علم الطبيعة التجريبي
المعاصر

على أن المبدع لا يمكن أن يبدع ما لم يستند
من جهود سابقيه والسند عليها، أي لا بد من تلمذ
الظروف الاجتماعية، والإبداع بعد ذاته هو قراءة
وعيه زاعده نظر في المسألة العلمية والمختركة
هالإبداع هو شكل ما يساعد على ارتقاء العلم فكشوف
المفكر وتماذج وأساليب جديدة وتجريب وتعاون

الثقافة وتعليمته وبشره، كذلك من المؤكد أنه
لا فارق في التفكير بين ثقافته وأحرى بحسب الجنس
أو اللون.

ويصنّف هؤلاء، هل التفكير عمل فكري يختلف
من إنسان لآخر، أم هو غير فكري، أم هو تفكير
ثنائي واجتماعي شمولي، والأرجح أنه يجمع بين
السمتين الفردية والاجتماعية، يمكن تحقيق
التفكير عن طريق الفرد أو الجماعة أو الآلة،
فالمسألة تتعلق بوجود الإنسان الفرد، وهل هو جزء
مستقل الوجود أو جزء من كلفة بشرية، فيبأن
يتكيف مع مقومات هذه الجماعة وثقافتها، أو
يرفضها مثقف أو مبدع، فالتفكير حقيقة لا وجود
مادي لها فأنه في المعنى الاجتماعي والثقافي، فإذا
اعتبرناه انبعاثاً للإنسان ووعيه عن طريق العقل
أغفل الجانب الروحي في الإنسان وهو جانب دائم به
تكمّل سماعة الإنسان ورفضه عن ذاته فهو شخصي
وذا سيورة إبداعية وهو مستقل عن الوعي العقلي،
وأرضي منه لأنه أمثل إلى العالم المثالي المطلق عالم
الحقيقة والألوهية وما شابه، وهو تصور للذات،
ويذهب (فوكو) إلى أن التفكير لفظة انعكاس
يمكن للإنسان بالاشهاد عليه أن يميز نفسه
ويتعامل خارج إطار الشرعية الاجتماعية والتاريخية
والنحرر منها.

ومع أن غالبية الفلاسفة المعاصرين (بدءاً من
ارسطو) أكدوا دور القواعد المبررية للتفكير وثبته
من خلال اعتمادهم على مقولات منطقية تنبّه، في
البعد الفلسفي المعاصر وتناميهما للتهجية جعلت من
التيهي أن العالم الذي نراه ليس إلا شكلاً مشوه
لحقيقة أخرى، تهية أسس خارجاً وهي أكثر
واقعية من حياتنا، يندأ عليها حين أيتها وتطلع
وسوق، ويترس المتيق، لعدم والتأمرسة للتفكير
المعاصر حلاً وسطاً يسمح لنا بتحقيق قيمه الذاتية،
وقيم المتواصلي مع

وهذا يستلزم مياعة وفهماً وعلاقة جديدة
للمسلمات والحقائق الرمرية في الفن والأحلام

الفيلسوف روبرت غراند تطبيع لطبيعة التفكير اللاشعبي و البديهي الذي يندرج في العيبات في حضارة مصر الفرعونية وبابل، فهاضي الصود على دوافع بناء الأهرام الذي ثم يده على تصور مصري قديم لمسير الإنسان بعد الموت ولاسيما المراجعة، وكثير تطورت فكرة تأليه فرعون، وخلق الروح، فقد كس طهية مصر يمارسون دراسة الطبيعة في دراستهم للعلوم الإلهية كس المصريين يهتمون بأن لكل إنسان فيرمي غير مرئي دعي باسم (ككا) وهذا الانس الذي هو الروح يستمر خالداً بعد موت فريه، بشرط أن يخلد نفسه وأحداث حياته بتقديم الأصابع والفرانس المقنعة، ووضع نمثال كة (ككا) هو جسم من مادة أقل كثافة من جسم الإنسان، وبعد جانباً للإنسان ولا علاقة له بصور البشر فهو يمثل قوة الحياة الشخصية للإنسان، فكانت كالكلمة بالنسبة إلى مدلولها، إن تعامل الإله كس عملاً فنياً، بل هو ككائن حي بالفعل لا يموت بموت فريه، وككأنه يخرج من نمثاله ويتحول إلى جزء من العالم المحيطة، ليس المهم صورة (ككا) في مصر القديمة، بل ما يجري لب من مقنوس حين تسلم إلى الكس ليحييه ويمتدح عبيد للمور أي تستمد الروح إنسان من أوزيريس إله الشمس. وتتم هذه المقنوس بعبارة الإنسان، ولم يكن لموت المتوفي أي أهمية ما دام فريه (ككا) حياً وهو الإنسان الأصلي، ربما يولد معه بصورة غير مرئية، ولا يقص على القرى إلا بتعليم صورته أو نمثاله، وحياته (ككا) بشيخه وفوته حتى لو بلغ مقاربة أرذل العمر وكس للمصري القديم يشعور بالعالم الآخر من مساحتين واحدة للقرية، وأخرى للأحمد البشرية التي يتنمها الشياطين، ومساحة القرية محصية فيها تمثيلهم.

بعد انتهاء الدولة القديمة الذي يعد في حضارة المصريين القديمة ككاشة، نقلص عند الصور للقرية، وأصبح على فرعون الصيغة الإلهية، وازداد نفوذ الآلهة في الدولة الوسطى، فاستندت تقاليد القراء

علمي بين المبعين ووسائل وملتق متعددة، من هذا مستنتج أن التفكير والإبداع وجهان لعمل واحد ككس يقول روبرت، يتجسد في الفعل الطبيعي والصبي، وبمعنى آخر فهاضي يتوقن على تطوير الإنسان لداته، وخلق معنى لحياته، يقوم على تحقيق للشخصية ومساها ككس هربس مشروعتين بالرسم والثقافة والتقاليد والتواصل مع الآخرين ويذكر المؤلف على صهيل نمثال ككس تطورت فكرة وجود نفس للإنسان، وصلة هذه المفكرة بالموت والولادة في الثقافة البدائية، أمس الإنسان البدائي أن لكل ككائن روحاً أو نفساً حتى الكيت والحيوان، تقطع في الجسد، ويمكس تبدل مسكس، جاء هذا التفكير بسبب طهرتي الأحلام والموت، حيث يبدو الموم فرياً من الموت، ففي اليوم بعد لعمس الحمد مؤقناً وفي ككس يدره عسب وفي المرس والحلم نخرج من الجسد حروج مؤقناً ومع مرور الزمن أصبح مفهوم الروح (الفيس) بأنها ككائن خفيف لا يمس ولا يموت يقطع الجسد وتخرج منه، وآلهه يعود المعش بالنشابة في الملاصق بين الأب والأبناء لأن أفراد القبيلة كككهم سناً من روح واحدة هي روح مؤسس القبيلة، فيجب مراعاة الجماعة ككطورات الطوم أو النابو، لأن روجه لا تقني وتتواصل مع الأجيال، فروح الجسد المؤسس هي التي تقدم للعامل روجه التي تتخلق عند العمل ويترتب على ذلك مجموعة من المعارف والمفاهيم التي تتراكب وتتسنى مع ككس معرفة واستدلالها، فالمعرفة الإنسانية في الإبداع هي معرفة انعكاسية أي تدخل في تواصل مع الديد، وهو ليس محايداً ككالب أنها جزء من ثقافته ونكويه النفسية، فبدانعه جزء منه، لا يتجرأ من مسيرة حياته، ويدعو المؤلف إلى تبني منهج لدراسة الإبداع يستد إلى بيعات حول إبداع الديد وتفكيره وصلة حياته بهذا الإبداع، من غير أن ينجاه المؤلف دورة ككدارس للإبداع وأن هذا الدور ومدى تطويعه ومعهم المهم المؤلف الديد

وفي العمل الثاني تحت عنوان التفكير اللاشعبي والإبداع في العالم القديم يقدم

السفلي والسماء مملوكة العالم العلوي (التطهير والبحث).

والآلهة خالدون، ومنهم رع إله الشمس إلا أنه تنعم في النس فكيف يموت مضاء ككل يوم ثم يجب صباح اليوم الثاني، ومع ما في هذا المفكر من تناقض وخرافة، هي عبادة الأرواح وكانت ترتبط بحياة الناس في مستوى الأسرة، والقبيلة، والمدينة والدولة، من خلال الأعباد وتزرع فيهم القوة والأمل للمستعبد من أرواح الأجداد، وكانت الآلهة العنصرية تصمم بالصفة إلى الآلهة العنصرية والطبيعية آلهة مسؤولة عن المظالم الاجتماعي، فشمسة آلهة للأخيه والمحب.

لم يكن فرعون إله، لكنه أنه في نهاية الأمر، ليدور في تنظيم المجتمع وسلطته وهكذا تجسد الإله في الإنسان، وهكذا تم تأسيس الأبطال، والشخصيات الخرافية، بعد موتها في اليونان، إن تجسد الإله في الإنسان من خلال عملية فتح العيون أي وضع أمرين كعرويين في معجري التمثال يمنع من الضرس شأنا ويمدانه بالقداسة بالنور الإلهي، في السماء التسيب من إله الشمس رع، فيمنع (هك) قادرا على الرؤية أي الاستتار

كان فرعون تجسيدا للإله - ولذا وضع العنصرية المصريون مبدأ مسرورة استتار روحه إلى السماء وانتمجها بالشمس، لتسر بدورة التطهير والبحث، أما جسده فيمنع إليه روحه بعد التطهير يستمرار ليتواصل مع شعبه وترتب على ذلك مسائل منها فكيف يمكن لمرعون الإله أن يرتقي إلى السماء، ويرتق إلى الأسفل بروحه كركله وحسده كخمس؟ وكيف يتم تطهير روحه تحت الأرض لا في القبر؟ وكيف يتم التصرف بجسده حل العنصرية هذه المشغلات فيمنع الضير (الهرم) على صورة مدرجات ترقى إلى السماء وتهبط إلى الأسفل وجعلوه على صورة هرم حوافه مستقيمة منكسرة قليلا ثم على صورة ثابتة في مرحلة الدولة الوسطى وعلى صورة مقابر صغيرة في ولدي الملوك زمن الدولة الحديثة،

مضائته واكتسبت فصورة الإله معنى جديدا، فهو المظم والحامي والجدير الذي يحسن بطشه، فيتمصرح له ويرجى، وقد حلت صور الآله محل القربى في الأسرة في المرحلة المتأخرة من الدولة المصرية

كيف نشأت ثقافة التماثيل القديمة اليدوية؟
يجيب المؤلف حدث ذلك قبل الاستد إلى الزراعة ونشأة المدن، فالتفكير البدائي الفني يقوم على الإيمان بأن لحفل فضاء بعد حادثة ومسك يعيش فيه، قد يكون الجسم، والموت هو خروج النفس للعودة من الجسم، والإيمان بروح لكل من الشخصيات كالتاريخ والماء والسنار، وللقبيلة روح مشتركة تستقل مؤلفها من الأجداد إلى الأخيه هالاب يسوق أرواح الأجداد إلى جسد الأم بعد نشاط المدن، وقدم تطهيرات جديدة للعمل خارج نطاق القبيلة، وحول قصر الملك أو الكهنة الأكبر، إلى تنظيم السلوك الاجتماعي انعكس على المعتقدات الدينية، (هك) الذي يرمز إليه بطائر كفن يوجد أفراد القبيلة التي أمنت بالنفس، وكيفية حمايتها مع هذا المعتقد لدفن الموتى، العلاج، تسمير الأجلال، استنارة الأرواح، فهم العالم المسكون بالأرواح، وهكان الإنسان البدائي يحمل في موه هذا المعتقد ما يترجم إيمانه من... مشكلات عقيدة، فنتر مع كل تفصيل قصيدة جديدة وحلول جديدة، فالأله في مصر وبابل يشترك الإنسان في العمل والإرادة والسلطة، ويمكن خلق ما يؤيد ويصاعد الإنسان إذا قدم له الأماني، وهو يتمتع بوجود يتبادل في نظر الإنسان القديم وجوده المادي، فالروح والاسم هما شيء واحد للعدد وعليه أن يخضع له باستمرار، والإنسان مخلوق من الإله الخالد الأبدي، وقد يمتص بالإله لملحة الحلات والحفاظ على وجوده، فقد صمحي بأحد آله بابل وعنى بدمه الصلصال لصناعة الصخر حكما ترمع الأسطورة البابلية، والموت لدى المصريين هو مرحلة تطهير للنفس، وبغت يقترب فيه الأسس من الآلهة، والأرض في مستندهم هي مملكة العالم

هذه المعرفة التي يمتنع من تحليله ويجيب حينئذٍ الله فربي دعوه في ماضي وادبي

أن يتكون الله في دنا، وألأ فيه إرادة للهوة التي تفصل بين الخالق والمخلوق، بعد أن نادت المسيحية بمر التجسد . وهرب عمل الاعتراض في ضوء هذه الشكفة الدينية الجديدة . فكتب أوغسطين اعترافته فالاعتراف عبده توجه إلى الذات الداعية للمفكرة بصمت لأنه وجد فيها حيرة تحول الإنسان القديم وولادة الإقنيس الجديد . لقد تم ذلك بالإدراك الإبروتيري للسام (الاستيطان الدائري) والتأمل والضعف. إلى مثل هذا التأمل لا يمكن تحفيته إلا بجهود شخصيات مصدرة . تسلمهم ذاتها وتسلم رمابها فكانت الشكفة اليونانية منبع الإبروتورية . فبالأمس كان يعتقد أن هذه الحياة هي الحكمة الخلود . والعيش بمحطة التأمل بما وراء الواقع . فالإبروتوري بوجه حياته ككلها لهذا الهدف . وهو يطلق عادة عن نقد أشكال الحياة والشكفة التامة لأنها زائفة وهمية . ويصف صراعه الروحي مع نفسه . عبر محب الباطنية ووجوده الباطني الشخصي . وفي بعض المفكرين التصكير الباطني ومدونه خيالاً أو وهماً . فكأن أوغسطين يؤكد أنه لا يمكن الشك بوجود الله إذا كان وجود الإنسان ككله يؤكد ذلك . وهو يرفض نقد المدرسين الذين يرون في التأمل الباطني خدعة نفسية . يقول : (إذا فكنت (بتملي الدائري) أنتقد نفسي فأتا موجود لأن في هو غير موجود لا يقد نفسه .

يطلق أوغسطين من محبة الله في تأمله الدائري ويفي أن يتكون شعوره مجرد هولوس . فالتأمل الباطني يمكن أن يصل إلى الحقيقة بالتخطي كليا من الواقع ومعطيات . وتوجيهه شامله لوهي داخلي ويمير نفسه بالتجارب ملبياً مثله العليا من خلال التحليق بالذات . ثم يمكن أوغسطين يدرك الآله وحده باسمه بل كان يدرك نفسه عن صريته (لست أنت من لا يوحى إلي . بل في نفسي أفسس الرمز) . يقوم التأمل الباطني لدى أوغسطين على الدائرية

وبهذا أصبح مدني فرعون (الهرم) أحسداً فتمثلية كالتلال تمثل الأرض المرتفعة التي يعتقد للمصريين أن الحياة بدأت منها . ويمكن للمسيح أن يتابع حياته بعد الموت . هناك) يتشكل ويشرب ويميش مع زوجته وأولاده في الآخرة . ويجب أن يرد صريته بقتل م يلزمه في الحياة . ويكوه بعد منها نور (رع) . وهو يحاسب في الآخرة فيمنحه أوريريس البصر والكلام (فتح العين والفم) إذا كان صالها إلى قصده استمرار الحياة بعد الموت لديهم انطلقت من مقولة (لو عشنا أبداً لم نمت أبداً) . وهكذا تطورت فكرة الحياة بعد الموت . وتم وضع سهندريوهات لها عبر الزمن لند الثورات فيها من قبل الكهنة . وهذه السهندريوهات الثقافية كانت تتمتع وتزخر في حياة الناس وتصرفاتهم وفقه التزام بتقود . حتى بدا وكأن المصري الحي في مسلاته . يرجو الآلهة ويوجهها ويذكرها بأعماله الحسنة . للاهتمام بخلاصه .

وكان خسوف الشمس أو القمر ينأى بموت الملك فيمنع الكهنة إلى حياته . ويكفون فرعوناً من هامة الشعب بدلاً منه حتى يروا الخطر ثم يقتل الحاكم الموزر الذي يقدعون به الآلهة

وفي الفصل الثالث تحت عنوان التفكير والإبداع والتشخصية في الفلسفة . يحلل للولف نمو الشخصية الفردية في مؤلفات أوغسطين وتجربته الإيمانية الدائرية . ويشرح الطريق الأداعي لدى ميسيل فوكسو وميهراب مامسردا شغللي وشادروفيستكي وزيفوف وفلورنكسكي . موصفاً طبيعة الخطاب لدى هؤلاء المفكرين الذي يقوم على التأمل الباطني والاستمراق الدائري الجواني . ويسمي هؤلاء فلاسفة الإبروتورية (أي الاستيطان) الذين التمسوا الحقيقة الإنسانية ذاتها بعيداً عن ميادئ العقل والمنهج العلمية التي تقوم على الملاحظة والتجريب في العالم المادي المياني .

يتساءل التدريس أوغسطين ضيف يعرف الله؟ وهل يماديه من لا يعرفه لكن الله سر لا يدرك .

ومفهوم (وحدة الشرار) في دراسات فوكو يفتح صفحة جديدة في تطور العلوم الاجتماعية والإنسانية ويسمح بربط خطمك الدراسية في شكل واحد منها ولاسيما الخطابات والمعارف. وقد درس فوكو مسألة الجنس دراسة ثقافية تاريخية فردية ونفسية وفتح المجال لدراسة الواقع المعاصر وتأسيس وعي لتسوية معاصر في إطار فلسفة الخلاص أو الفلسفة الإيتورية الداتية، التي لا تتكفي بوعي الوجود بل بحث الإنسان على أن يتقوى له هدف في الحياة أي تكيف بوجه الإنعاش حياته لإكسابها الشك في الأجل المفضل.

ويمثل المؤلف إلى إيتوري آخر في التراث الإبداعي الرومي هو ميرزا محمد شهابي مؤلف كتاب فهم الفلسفة ومعاصرات حول بروست الذي يعد كتاب في الفلسفة وليس فلسفة فهو بحث في الذات ومعرفة العالم وطريق الحب والعمل وهو ما يعد عملاً إيتورياً (جوتياً) بحد ذاته. فبروست اعتمد على ذاته للخلاص، ولكن متأماً روحياً واستيطانياً. حاول ميرزا شهابي أن يشرحه روحانياً، فنادى بالنفس الشمولية كما جسدها بروست وهي حادثة بحسب بروست والصوفيين مع فارق بينهما، فالإنسان بالتأمل الجواني يمكن أن يتوصل إلى السعادة وتحقق ذاته، وينتهي صلاته بالمطلق بعداً عن لغة المعرفة العقلية، وفولنيتها، تمتع ميرزا شهابي بحساسية موهبة تصل إلى حد المروسة والمزابة، شععية لا تعرف ذاتها ككل يوم وتفقد الإحساس بالحياة، لأنه تعيش حياة روحية خالصة، تتغلل يستمر وتعلق في عالم الأرواح والجسمال الصبي. فكتب بروست ليس من صفة بروست الإنسان المتحد من أبوي بل من إبداع كاشف مولود في مساحة العمل الأدبي ذاته أي هو آلة لتعبير الإنسان ذاته ويمارسه عمل الحب، حب المطلق، وتجسد الإله في الإنسان ذاته. ميرزا شهابي يصوِّف بوعي الروح والوحدة العربية كطريق روحي وسمى في الفكر الصبي وهو طريق للاستدارة والخروج من ككل

والعقل والإرادة وتطويع نفسه المستعمية باستمرار لينمو هذه وتشكل الطقوس التكسية والمواضع والأسرار بحرية صوفية حاسية لم يمر به المسيحي وتساعد على الاستدارة الذاتية.

ويحلل المؤلف تجربة الطريق الإبداعي لموسكو وهو مفسر الممثل صفيق سيقول فيريدن بين شخصيته ويمثل تفكيره (شعوره الجنسي المثلي، انعدام العنان الأمري في حياته، موته بالإيدز)، فهو أول من نظم حركة معاداة الطب النفسي واقتد استجتاح البرجوازي المعاصر

لكن هذه الظروف ليست هي التي حدثت افكاره بل شعبيته الداتية وورث أمه التي علمته الاعتماد على الذات، وكتب مشوهة بفلسفة هيجل وبمرحلة معقدة بالمركسية، دفعت إلى أن يمتد على ذاته في فهم التاريخ، ويرفض النظريات السابقة حول هذا الفهم، ويؤس فوكو بالمعرفة العقلية لفهم التاريخ وتفسير التطور المكثري التاريخي في صوته. تمكن من خلال منهج تحليلي معرفي أنجزت وقائمه يمتد على ذاته في فهمه، واعتباراً من صدور كتابه تاريخ الجنس تحول فوكو إلى ذاتية معاصرة، وهو ما دعاه انداموس تبة لتتفلسف لديه، ويسميه فوكو المنهج النقدي أو التاريخ النقدي أو الأركولوجيا فيكتار التفكير السوسولوجي الفردي أساساً لتفكيره النقدي، الفرد من حيث هو كائن متبدل، وقابل للتغيير يقدم فوكو العواهر الاجتماعية ويختد فرائده بالاستناد إلى الوصف التاريخي للحقيقة، فيدرسها في فائدها الظاهرية كالكلمة والأشياء من جانبيها التثنية والاجتماعي، ويحلل الظروف التي تفرص وجودها، فيبرز ما كافي في عرض من سيقوه غير ظاهر ليكتفون واضحا محدداً معاصر التفكير، وذهب إلى علاقته بالسلطة، ويسمى التسميات التقليدية الموروثة معتمداً على تحليل الخطابات الخفية للوصول إلى فهم الممارسات الاجتماعية في إطار وحدة القرار وهي شبكة يمكن تصميمها بين معصاف الضامر حتى لو كانت غير محسوسة

يهدف إلى حمية الحبة والسعي لأقدمه مدينة جديدة تشترطية وحلافية جيدة واشتغال جديدة من الحبة والتعكير

ولا نولسته لشخصية ريو فيفيل الذي تشد المجتمع السوفييتي في صباه (القمم المدعرة) وانهم عوربتشوف بالحب وقد حب مله يوم بالوثنية عهد اسمه خذبه الايزوتوري بسيرة نبوية مدعية (يمصني) تقول عن تقمي بأني نقطة نمو روميا ، إذا لم يتم الاعتراف الرسمي بزبوي فهم ، فلي تقوم لروسيا قائمة وإذا ما قطعوا أوصالي فمن المستبعد ظهور فرد آخر مماثل لي في روسيا). لقد أتم ريو فيفيل بشكل المعكرين الإيزوتوريين الروس ، وعكس بعد نفسه عالم اجتماع ومع دفاعه عن الشيوعية فقد تقدمها بعين ومحب لذلك ، وكان يشعر أنه مهمش اجتماعي في ذلك ويسعى للاعتماد على ذاته في بدء تفكيره (لقد حكمت أعد نفسي دولة مستقلة من فرد واحد ولم ألتصق بأحد ، حكنت أشعر بنفسي مباشرة ومرسلا) ، وقوله إنني أرهب كل ما ألقه الآخرون ، لقد أكلت أنني أتبع طريقي (الحسن)

وكان يعاني الاكتئاب ويدين على السكرات ، وقد بعد عودته من المعنى بتأسيس فريق عمل (أخوة روحية) تدعو إلى التصهيات والمصال وتطوير العلاقة الروحية والمبوية لروسيا من خلال التربية والتعليم.

ومن الإيزوتوريين أيضاً فلورنطسكي مؤلف كتاب (المود والحققة) وقد عكس فيه تجربته النجمية الحية مثل التدبير أو عظمين ، لعكس الكسيسة الأرثوذكسية لم تتعرف بمهمية الذي يربط علاقة المؤمن بالله بصيرب من الحكمة (صوفيا) وبالمدرء والكسيسة ويهد ، فكان أن جعل صوبيا (الحكمة) أحد الأقاليم الإلئية للمسيحية وهو يرى أن الثالوث موحد وغير قابل للتقسمة ، وهو الحضيف اليمينية الوحيدة وقد تأثر فلورنطسكي بوالديه اللذين كان يعلمان أن يكون كاتب

الاشتغال التظلمة في العالم ، والسعي لطفي ما هو خير باعتماد الإنسان على ذاته وبداته ليعمق ما حوله ويترك آتاه بالمعوص في ذاته غير أن هذا التوجه الروحي الباطني يظل عميقاً على للنهج العلمي ، ويترس عليه.

ومن الإيزوتوريين السيارزين شدروفتسكي مؤسسي حلقة مدرسة موسكو المنهجية MMK الذي تحول إلى احتكار الثقافة وألها في إعاقته التقدم ، وتوجه إلى العكسية الجوانية الروحية ، متأثراً بشرعت والدته وصرامتها في المواقف ، ومثابرتها في التربية ، وسيطرة الإيديولوجية الماركسية على فهم الناس وحقولهم ، ما كسب لديه ، ردة فعل لبدء تفكيره المستقل ، بالاعتماد على الذات ، وفهم التاريخ فهم روحياً ، وبصحة إبروتري تنبع بتنع سقراط الذي قتل دفاها عن الحقيقة ، وسعى لتحرير العالم الذي لم يتكلم معه ، وقد ظهر سوء تفكيره بخصوماته المختلفة مع اقترانه وإدارة مدرسته ، وتلاميذه ، لم يكن ذلك منه سوء تفكير بقدر ما كان موقف إنساني مثالي يحالف الواقع للادي حوله ، وصوبية تعامله مع المحيطين به ، إلى حد أنه حاول الانتحار وبمحمود بالدخول إلى مصمعة الأمراض العقلية ، يقول أدركت بوصوح أغترابي عن كل ما كان يجري في كلية الفلسفة ، وأن أعيش كعالم الناس ، أو أقوم معهم علاقات منطقية ، ويعصف ما يجب تطويره هو المبح والمنطق للوصول إلى المعارف الموضوعية التي هي جوهر النتائج.

بحسب نميش في شيروف اجتماعية هلته ونحو ملرمون بتمديد مهمات تجنبي ، وقد تعلم من شيء نظرية الشدات إلى دراسة النفس ، ووجد التفكير السليم في التأمل الروحي ، ووصف الذات ، والتماس مسويع يسمح برؤية جديدة للثقافة وبلها ، لكحه حكما يرى روس وقف عثر حدود التفكير فحسب من غير أن يكون صميم عمره وحاملاً حب لثقافته. فللميلسوف اليوم مهم منها أن يساعد على رؤية جديدة للعالم ، وتشكيل مشروع اجتماعي جديد

الأجسام والإيمان ببقية تنظيم النظم والعلمية وفق قوانين رياضية عارضة غالبية أراء العلماء فيما يتعلق بنظرية المفقود الجوهر للأجسام، وجادل وحاور أصدقائه وحصوه. وصاغ مفهوم البصمة الذي قلب مفاهيم الميكانيكية الرئيسية (الحركة، السرعة، الزمن، القوة)، وحدد شروط التجربة العلمية الجيدة وسعى إلى تحسين النموذج والنظرية واقتراح مواقف متجذرة في حل مواقف مصطنعة. ونمض من خلال الحوار تنظيم المعارف العلمية المستعملة حتى عصره وتضمن بعمقه وإسراجه على فكر المصنوعات التي اعترضته باعتماده على العقل والحس، واستناد من الأفكار والتصورات والتصاميم التي سبقته في مجال بحثه لبقاء نظريته وتصورات جديدة ففكر بجهد إنحاز عصر النهضة الجديدة،

وحول صلة المفكر الإيروني بالعلم بالأحدث للولف أن عصر النهضة - عصر القديسين والعلماء - لا رسومات فنانين على صورة بشر اصحاب كهنية الناس، مع تباين موزم، ولا عصر النهضة، حيث التقى علما الأرض والسماة تميزت رسوم دافنشي للقديسين بما تحمل من سمات جوانية موحية هي أقرب إلى الصوفية، فجمال الوجه متجلى وغير جسماني، يشع ببريق المفكرة والباله الإلهية، ولا يدرك حامل بالعلم بل بالروح

في فنان عصر النهضة لم يكن يشعر أنه خالق فلكخالي واليدع هو الله وحده وهو يتلوه في الخلق، ولي تكن دونه إلهاده، إلى العلم الإيروني يتميز بحيال رجب، وتجذب روحية تدفكر بتجربة القديس بولس الروحية حين ارتقى بالروح السماء الثالثة، ويرى القديس يوحنا حيث يظهر الرنجل بروحه بالور ويصر على الأرض حياة الملائكة ويمس من دمس لجهل والحطية. ولعل فكر دافنشي يصح نفسه مرآة لوسم السيد المسيح والعلماء من غير أن يفصل القوانين الطبيعية للأجسام على هذه اللوحات أن تشع بالثور ولا يكون لشخصها وزن ولا

تفكره خالصهم ثم ضمن تحول إلى الروح والاستبدل والإيمان بالله وكانت تتباه هزات وبوبت نصيه

فكان والده يرى أن الروح الاجتماعية هي الروح الإنسانية والانسئ المهضم يصطر إلى اختراع إله له في صورة إنسان، ويؤم بأهل أن (المرمر) أقوى وأكثر حياة مما يرمز له فالرمز هو المرمور. وكان معنوب بالأمصار والأمور الحارقة والمحر، وكل م هو متفرد، كالمؤقتين، فهم ضيقيون لأنهم هكذا خنتهم الله. فبالله لم يخلق العلوية فحسب بل تجلى فيها فكسها حسي، وقد جمع في تفكيره بين التفكير العلمي والفلسفي والإيروني والديني وبين الحدس الفاعلي والافتخار من الكتاب المقدس فكان مسمى فلورنسيكي توحيد العلم والإيمان استجابة لتعاصير عصره وتجلياته، وقد شعر المؤمنون زمن صائين بمزاء كبير في كتاباته، وهو القائل لا يمكن فهم روسا، بالعقل، فكس فكشورا من المترومين يرفضون شطحات التعليل البحتين، ومفاساتهم الداخلية وتجاريهم التي يرمعون أنها روحية، ويبدو أن الفائل لا يفهم بالعقل وحده ولا بالإيمان المهي والروحي وحدهما، فلا بد من منهج مشترك يوحده بهيم

ولا الفصل الرابع تحت عنوان الإبداع والتفكير والشخصية، يستعرض المؤلف جهود غالبية في إبداع العلم التجريبي. وتحول الأفكار الفنية بتأثير الاستبدل الداخلي للذات والمقلانية في عصر النهضة، وينتق صوما على أئس المعاصر وإبداع البشيمية من خلال أعمال بوشمكي وهرويد ويوم وفيوموسكي في تحليله لإبداع غالبية يربطه المؤلف بعصره حيث انتقلت الثقافة من الأديرة إلى المدن وبدأ تطوير التقسيم وهى الحرب وتحرر العلم من الحرافه والسحر، وتراجع نضود الترميم التقليديين وضع المعكروني الانسانيون شعمر الإنسان الحمر للبداع وتحررت الشخصيه من الولايات الاجتماعية القديمة يفكر إبداع غالبية في بسية السرعة التجريبية في العلم والاستناد إلى المنطق الرياضي في دراسة مقوم

ورغم أنه لا سلوفاكه كان يثقل حياة النبلاء الروس مع أنه كان يحترم المجتمع البرجوازي، ويبدو بنظام الرق والأقنن وقد تحول شعره مع تقدمه بالمرس فعال إلى الحب الانساني بدل حب امرأة، والتصر بها ووصف محاسنها الجسدية. واستقل من العائلية إلى الاهتمام بتصنيف الوثائق وتجميعه وفننه روسيا، والتوغل في أعماق ذاته الدخيلة للبحث عن حب 'هلاموسي' ففكر حديثه وصغر بوشكين مسيحي مؤمن، وقصد روحه تدب امرأ عديدة لم ندرك بعد فهم ربطت معها، وهو أحوج إلى الدعم بعد تحوكه، وقد ألف في هذه المرحلة (بوريس غودونوف) و(الجنة القلند) و(الفرس النحاسي) و(قصيدة بوعتشوف). بهدف الحد من حكم القيصير الاستبدادي، ودعوته للتعاون مع عليته النبلاء المثقفين وسعى لتحرير الشعوب والثقافة، وركبت بوشكين النجوم في هذه الفترة فاضطر إلى التوكل وحسن يشعر أنه خادم وتابع للتصوير وحرية مشيدة، وعدم لأنه يريد نفسه بالسلطة، وكان مبرزة الفرنسي دانست الذي كتبه بوشكين لأنه عاجز عن مجاراته في كتابته الشعر فطلب مبارزته وجرحه في بكنه فخرج بذلك روسيا كلها.

وفي دولاست لإبداع هروديد يستعرض المؤلف مفهوم اللاشعور، فيذكر أن مفهوم اللاشعور في النروب الواسلي كان يشير إلى عدم الإيمان بالإله أو الإلهاد، وكنس الاسم CONSCIENCE يطلق على الصمير والشعور بن واحد، ويدل اللاشعور على عدم إدراك أو وعي تصرفتنا، وفي مفهوم فروديد هو العامل الرئيس للحد لسلوك الإنسان، ولم يرق هذا التصير الذي رده هروديد إلى الحياء الجسميه المكبوتة كثيرا من تلاميذه وخصومه كفن فروديد تنبيد عصيبا يعتمد التويم المصطنع في معالجه التفصيه للمرض، ويركز على ما يذكره المؤمن من رلات لفس أو كلمات مفتاحيه، ولم يتوصل إلا بعد حين لتهديد مراتب النفس الذي توصل إليه بملاحظة ومراقبة الحالات النفسية وتحليلها، فكما يقول على

يدرسون بالمرس بل يحتلون في فهمه القداسة جميع رؤوسهم هالة بورانيه مشعه، وتوحي بنظير صولج بدكر بالبحث الإعرقي.

وحول فهم العمل الفني وشرحه يرى الفيلسوف دولور أن تعدد الشروح للعمل الفني تؤدي إلى ابتداله. فتقول أي تحليل أو شرح للعمل الفني فكما يداي نقاد ما بعد الحداثة يحول النقد إلى نظير مبتذل، وبالمقابل فثمة عدد مماثل من النقد والقراء والمشاهدين والمستمعين للنس يهتمون بمسائل المهم الحقيقي للعمل الفني فهم يقوم على الماصرة ويخرج مهم محددة، والحقيقة الأساسية للنس الماصرة أنه يتحول إلى ركيزة حين يتطور بتطور التقنيه الجماهيرية، فهدو فدا محتلا ومشتدا كتابيه.

فالمرس يثبت الواقع ويشره وقد يقدده فيمقد همته الروحي ويسلط تحت تأثير استغداه جمهيرا فهل ما يرال المر اليوم علاج وحلاص في عصر هجوم الرقيرة، وهل ما زال قادرا على ربط الإنسان بالثقافة ولدت نظرية المحاكاة لإدراك وجود الحقيقة الفنية بيد أنها تمنح المر دورا ثانوي (المر لفس) فهو مجرد تقليد للوجود وليس الوجود ذاته، في حين يذهب هابيدجر إلى أن العمل الفني يكشف وجود الواقع بطريقة خاصة.

إنه يرغمنا على أن نرى ونسمع ونشعر ونظهر إذا كان فنا جدا، فهذا فكس فهم الفن خاصا للإنسان هاستجالاتنا للعمل الفني لا تقتصر على المهم وتمايشه فحسب بل فكشف وثبت أنفس ونولد في حصن العمل الفني.

وفي دراسته لإبداع بوشكين يشير المؤلف إلى المرحلة الأولى من حياة شعور روسيا الصانعة والشادة (الإدناس على المحدثات والمهم والتقدم) والشعر ثم تحولت حياته عام (1830) بتأثير مدبنيه تشايبف وفور وصح حد لتشرده، فتزوج وذب بوبه مسيحيه عيس من شرب انيغري في الفس ر يكور متهتك ومشتهرا بلقيم الاحتماعية ولا ر يكون مثالي. أخلص بوشكين مع ذلك لإبداعه الشعري

وفي الفصل الخامس تحت عنوان المتغير الأبروتيري (الجواني) والإبداع والشخصية، يدرس المؤلف الأبروتوريه كشكل للحياة الفردية والاجتماعية ويستعرض نظرية أندريه في كتابه (وردة العالم) وتصميم رواية بوليفسوف (المعلم ومرعوت).

الأبروتورية أو التفكير الاستبطاني الداخلي معروف بطبيعته لا يدركه إلا من جريه، لكنه ليست مخلقة، بل موجهة للجميع ترجع مصادرها إلى تعاليم المسيح وبودا وأصحاب نظرية المعرفة عند نشأ لمفكر إيرتوري نشعر بمعانيه الروحية، وشيود هومسات وأحلامه ورؤاه. وقد يرافقه ذوات من القهوية والعياب والألم والرؤى الحسية الغريبة، فالإيرتوري المعاصر حلقة انتقال بين إنسان العقل الواعي والإنسان الروحي الجديد الذي تهدل وعيه الروحي ولم يستكمل بعد هذا الوعي، الإنسان الأبروتيري قبل الآن هو إنسان ثم يبلغ كمال وعيه الروحي وعقله محدود، أي هو كائن انتقالي يسمى (إلى الارتقاء بطبيعة روحية، ويتوسل إليه بالتبدل المادي والانتقال من عالم الروح، وانخلاص الأبروتوريين اليهود هم هذا صيغ؟ الإنسان الروحي اليوم يطر إلى التفتة بالمعصرة بالحقير ويرفضه، لأنه بعدت عن الله ويؤمن بوجود خدق أخرى روحية، ويدرك حياته ويعقها، بمعنى أنه يسمى إلى خلاص من خلال عالم الروح، وانخلاص الأبروتيري ليس خلاصاً دينياً يرد إلى تعاليم الدين إنه خلاص روحي فردي يتواصل فيه الإنسان مع الله من خلال تجربته الفردية الروحية، ويعيش في بديعاته الروحية وتعاليمه وملتوسه، والمعرفة الأبروتورية تبدأ بالمعرفة التصورية حيث يتم التفكير على معكزة واحدة مهيمنة تقود العالم إلى أفق أسمي، ثم الإلهام فالخمس، الذي يحول الإنسان إلى الوجود الروحي فيطرخ الجسد القديم والآت القديم، ترتبط مراحل الاستمرار الذاتي بتمايز روحية أخرى لدى تلاميذ بودا، أما تسمية النوع فهي غير مرتبطة بتعليم بودا

موقف المبدعة التي تهر مشعر للبرص المتصدرة بين رعايته وثقافته الاجتماعية، التي لها دور الرقاب والإزاحة، ودرس من خلالها الأحلام والرغبات المراحة وبخاصة الجنسية على أنها غرائز ترتد إلى الطسولة، وتضميرها بعقدتي أوديب وغريزي الحياة والموت (حفظ الدات) ووضع منظومة الهو (اللاشعور) والأنا، والأنا الأعلى حامل القيم.

وقد استند بوع لإحياء فرويد على دور الجنس وعقدة أوديب، متجاهلاً الموروثات التاريخية التي يربط المرض عبر تاريخ أسره من خلال التاريخ الاجتماعي للمريض وعلم الثقافة وعلم اللاهوت (الاعتقادات) وما يوحيه النتائج لمريضه، وعند الحلم ظاهرة طبيعية لا صلة لها باللاشعور، وكان تفكيره استبطاني وإيرتوري دفعه إلى الترحح بين الأيسر بالإنه حكم يفهمه، ورفضه حكم تقدمه الطبيعة هائله هذه هو حريته الخاصة، وقد أدخل بوع مفهوم الأنثى أي النمط الأنثوي في الرجل وفسر من خلالها بعض ظواهر اللاشعور

ويدرس الكاتب نمط التفكير لدى فيثوستسكي في كتابه (سيكولوجية نفس) الذي حلل فيه عدداً من الأعمال الأدبية وتوصل إلى طبيعة الصراع في الرواية والنقصة، الذي يقضي إلى صرب من التفرع والتطهير لدى الفاني أو المشاهد، غير أن كتابه (التفكير والتكلام) يبدو أكثر شجاعة، فهو يصرق بين التفكير والتكلام فالأول قد يتم من غير لغة، ويحكر على تحليل معنى التكلم كوحدة للتفكير والتكلام، وهو يرفض آراء بيديه لخصه يستخدم معانيه حول التكلام المرتكز حول الدات لدى الطفل، بإحاطة زورين أن هيوتسكي يتبع في تقمصات كثيرة، ويجمع نظريته لانتيسيه متفحصه وهو في عرصه لمو التفكير لدى الطفل يخلط بين نمو اللغة ونمو التفكير، ويعتقد أن الطفل يقترب تفكيره من تفكير الإنسان البدائي، وأن الإنسان لا يمارس التفكير الواعي إلا في مرحلة المراهقة، حيث يسمو وعيه، ويتجاوز تفكيره بعد ذلك، مع تطور الحياة المحيطة به.

وفي دراسة ثروية بولمانوف (المعلم ومارغريت) يشير إلى ر بولمانوف اقتبس فكرة رويته من تصور الميخوف الأوكرايني مستقوهورودا العالم ، فالرواية تقوم على نظريته حول الموائم الثلاثة العنصري والتوراتي والأرضي . فكما اقتبس معالجة الرواية من ادولف ميللر مؤلف بهلامس البيطي الذي حناكم السيد المسيح سبطها المعلم هو مستقوهورودا ومارغريت هي المثل العليا (صوفيا) أي الحقيقة فكما استمداد من هرايمت أخرى صفاتمتد بنى إله العور يقيم على الجبال وأمر الظلام يحوم على الأرض . وشخصية ككوفريهوف متنبسة من قصيدة شعرية بسواى (أنشودة حملة البهنا) ، في الحرب الصليبية ومنه اقتبست رواية موت يهودا ، وأسلوبها مأخوذ من شعر التريادور

وتعش الشخصيات في الرواية حياة مزروجة ويصمى ببولمانوف إلى تفسيره ككل الخوارق اللاعقلانية تصوراً عقلائياً إنها رموز لعامة وآلام ربما كانت الآم بولمانوف نفسه عبّر عنها رمزي بالرواية ، فهو يسفر عن الشوعية لأن الله تعالى عن هذه البقعة (روسيا) فالحمية بدون إله أو شيطان لا يمكن تصورها ، وكفى بولمانوف يطمح للطمأنينة والمكثون ولا يسمى للتغيير ، وهي سنة ككل المفكر الأيروتوري الشرقي.

وتحت عنوان شبيعة التفكير المعاصر والأبداع يلخص المؤلف جدلية حول التفكير المعاصر والإبداع ، فيرى أن التفكير كمن آلهة في تاريخ الفلسفة ، حتى عهد أرسطو الذي تجوز في فكره التفكير البدائي واتجه إلى الاستدلال العقلي من خلال مقولاته المنطقية التي رسمت قواعد للتفكير الاستدلالي ، ثم جاء بعده كاتك الذي مع التفكير طبعاً عصرنا معتمداً على آليات المفكر الرياسي والعلمي ، شيل ان يعتمد للتجريب العلمي الذي يقوم على التأمل كشرط للدراسة العلمية ، ووضع قواعد العقل المنطقي عبر ر الإيروبريه نظرت ان التفكير على به حدث ولقاء شكل معين لحياة

نضجه وسيلة لتخليص النفس من الرغبت الأرسية حتى بلوغ البرهانا وهي نهاية الاستفراق التألمي ، وقد انفصل المريد ككل عن العالم بالاعتماد على معيه الروحي وتجربته الحاصلة ، التي منعها بعبه - ليس هؤلاء مجانين فهم أدس عاديون اجتماعيون ومثقفون يعيشون في عالمهم المثالي ، لا شك أن بودا وتلميذ محمد (ص) عاشوا هذه التجربة وسعدوا من خلالها إلى الكمال الروحي.

ويلاحظ المؤلف أنه في إنلر إيروتيرية القرن التاسع عشر ، وفي نهايته برز أنجيدمن الأول يتبنى فكرة الإنسان الأسس والثاني يسمى لتغيير الواقع والحياة ، فإب الانسحاب من الحياة أو تحديده وتغييره ، وكفل إسان يحمب قواه قدر على تحسين مصيره ، فكس ذلك الاتجاه ثورة استقلال الشخصية بعد النهضة وبرزو السرعة الفردية حيث يتشدي الإيرويري يستمراد أن يعيش بكرامة ويموت بكرامة ، ويخدم الحير العام ، ويظهر العالم للإنس الإيرويري على أنه إنسان شريف وشاذ ولا عقلائي - فكس ليس لنا أن نعتزس على حق في التغيير والتفكير حتى لو كان غير عقلائي ، ومتقدم

ويستمرس المؤلف نموذجاً للإيرويرية هو دانيال اندريف مؤلف (وردة العالم) فقد اضطلع في روسيا وسعى عشر سنوات ومولدت روايته (جوال الليل) ، وخرج من المسج مرهباً وهو يملك رؤية حيوية للعالم تجمع بين التشاؤم والتفاؤل ، ويؤس أن العقل سيمتصر يوماً في عصر ورده العالم ، ويعتد أن الكثرة العنلية الرفعة مرهنا إلى تسلط الشيطان ممثلاً بالسلطة المستبدة القوية التي تحكم العالم ، ويدعو إلى منظمة مدنية أخلاقية تدبر العالم لقد جاء الشر إلى العالم من أن الله منح الإنسان حرية الإرادة ، فالصراع هو بين قوى الظلام والنور ، ويدعو إلى الرقى بالحيوان وعدم قتله لتداول لحمه (كلماري).

ويعد المؤلف حواراً يصطقه يؤكد من خلاله ضرورة الاعتراف بكل أشكال التنوع الثقافي وتعددية أشكاله

الشخصية يتحقق بالإنتمالات والانسدادالات ويوفر التواصل مع الآخرين من خلال إبداع الشخصية وعملها على ذاتها لترمي جلفها القديم وتمعى إلى خلاصها الدائى. إن عصره هو عصر التقنيات والشبكات واللى الصسعة التى خلقناها ، وقد اقلعت فى إسمادنا فلا بد من تمير الثقافة وللمجتمع. إن أزمة الحياة المعاصرة ومثقف الكونية وتطور الشخصية المقصود يستلزم إعادة توجيه الفكر نحو حماية كوكبك الأرضى وتطوره الأمن ودعم التنوع الثقافى والطبعى. لا بد من خلق قواعد لمضير جديدة لا تخضع لقواعد التفكير العقلى والمعرفة العقلية وتترك للروح أن تهبح عن ذاتها بدأتها ، ونسمى لتوليد حر للروح الإنسانية الجامعة. وتوائم بين التقليد والتجديد

هذه حولة عابرة فى رجاب ككتاب رؤى الهم وقد بدل الدفتور مرار عبوى السود جهداً مشغوراً فى ترجمته على الرغم من عمى مصمبه الفلسفية ودفته فقريها ما أمكن للقارئ العربى

ما يرلود الذهب بعد قرامته الأصل بأن يتصدى احد ككتابه لدراسة التفكير الإبروتيرى فى مدارس وحفبت مبعيها عبو مرحل تاريخه ، وبخاصة فى عصر النهضة العربية وما بعدها من محاولات الحديث وما بعدها فى الأدب والفن والتمكثير وبخاصة ككتبات أعلام النهضة والروائى المعاصر. فترايد القديم والمعاصر غنى وحافل بالتمل الصوبى والاستيعان للذات وكذلك ككتابت الرواد المصلحين فى عالم النهضة ، ومن تمنوا لمعالجة مماثل القائل العربى ونسده. ودعوا إلى التحديث

قراءة نقدية

في كتاب (الغربة المفهوم وتجلياته
في الأدب) ⁽¹⁾ لشاكر عبد الحميد

□ د. أحمد علي محمد *

1 - مؤلف الكتاب الدكتور شاكر عبد الحميد يعمل حالياً، كما أشير في ملحق كتابه المنشور في سلسلة عالم المعرفة الكويتية، بعنوان "العربة - المفهوم وتجلياته في الأدب"، أستاذاً متخصصاً في علم نفس الإبداع، ومهاصراً في أكاديمية السون، ووزيراً للثقافة المصرية. وبدابة أوضح أن مؤلف الكتاب وفق فيما أظن في استعماله لمفهوم (العربة)، بدلاً من المصطلح المتداول في هذا الباب أعني مصطلح (الغربة) الذي شاع استخدامه في حقل الدراسات الأدبية العربية ذلك لأن مفهوم (العربة) أكثر رسوخاً في الفصاحة، إذ استعمله القدماء استعمالاً واسعاً، بيد أن الباحث الكريم عمد إلى شيء من المرح بين العربة والعرب والعربة والتعريب والاعتراب ليندل من خلال ذلك على سعة المفهوم وتموليته، مع أن البحث يسوحب الحصر والتعيين ويبان العروقي بين تلك الكلمات، يقول: "في الدراسات العربية القديمة والحديثة، هبالت اهتمام بعريب الألفاظ وغريب القرآن وغريب الحديث.. ولدى ابن منظور الغريب بعيد عن أرضه. والغربة الروح عن الوطن والاعتراب والتعريب وفي الحديث سنل الرسول ﷺ عن الغربة (2)،

في القوة ذلك المييل من العرب واليهود عن العادة (3) إذ العرب عبد الجرجاني ضد الأمة، وهو المصير الذي حاول التبعيد التمييز عنه في كلام كثير، مستنداً إلى توصيفه إلى اللغات العربية المختلفة، (مقدمة إلى اللغة العربية)، كما أسهب في عرض أقوال الملائمة والنفاد والأدب ليستعرف في ذلك عدداً كبيراً من المصاحبات، ولكن من الأجدى أن

وودمج أن تلك الكلمات ليس مترادفة. وصد أن الباحث أراد التكلام على المفهوم، فمن المهم بمكان إزالة العوائق عنه ليتقرب من الاصطلاح، وكس بالإمكان للتفكير في كنهه القدماء لتعرف المقصود بالمفهوم، ولا سيما فهم أنه الإهم الجرجاني الذي يستعمل كلمة غربة في كتابه (أسرار البلاغة) في سبعة مواضع اقربها إلى المفهوم المستعمل هنا قوله في معرض التشبيه إلا أنه لا يبلغ

تقديم من سورية

للمتم، مستنداً إلى صغلامه على هذه الساحة إلى صغلام الجاحد الذي ربط بين توحش النفس وتشتت الخيال من خلال مجري السهم وحضور الحروف، إذ عادة ما يستعمل المرء في هذه الساحة لخوافة، وبإزدياد شعوره بالتوحش وإمعانه في الوهم قد يعمى شعراً أو يصبح ككذاب، فبعد أحسن الصغلام لديه أنقذه، إذ يعمى في تصوير العور والسعلاة ويرغم به سرهم، و تروجه فيحول حوجه إلى صغامة يمول الحنث فيم "ورده البحث إن" الضوم لا يملوا بالاد الوحش، عملت فيهم الوحشة ومن أنفرد ومثل مَنَعُهُ في البلاد والخلاء والبعد من الناس استوحش، ولاسيما مع فئة الأشخاص ولداكسرين، والوحدة لا تتطع أيهم إلا بالسي أو المتصفر، والمتصفر، ريب كان من أسباب الوسوسة... إذ استوحش الإنسان تمثل له الشيء الصغير في صورة الكبير، وإرتاب وتسرقت ذهنه وانتشمت خلطه، فرأى مالا يرى، وسمع مالا يسمع، وتوهم على الشيء الصغير أنه عظيم حبل (6).

وأما عن صلة العرابية بالأدب، وهذا هو الموضوع الذي سعى إليه الباحث في كتابه، فيقول بعلامته صغلام فرويد وجاك لاكاس، إذ يجد من خلال كتابهما طريقاً للدخول في عالم الأدب من الجهة التي تجوز تجليات علم النفس، وهذا بالطبع من الداخل المهمة في الكتاب، يقول المؤلف على لائن من قيمة الموضوع الذي يشمل الموضوع الخاص بعقد مكفيل، قد ييسر عملية الوحدة مع الآخر... فاستعارة عودة أثلوث التي عنده فرويد مصاحبة لطقس جسد حي، هي الأماش للوجود وراء الحياة، الذي يضمن وجود الكائن الحي بوصفه كائن متكاملاً، إنه الأماش نفسه الذي يوضع من خلاله الكائن الحي في موضع دال، الموضوع الخاص بالجسد نفسه... إنه الألية التي تحتل الذات من حلالها النظر إلى ما هو موجود خلف اللفة / الحياة وذلك حين عودة غير الحي أو الحبيب، هي عودة

بوخه المهم إلى المهوم، وذلك في محاولة لإزالة ما شابه من العوائق الفكرية من دور تشنيت دهي القارئ، بطريق تبرير الصغلام والخصوص في عمر مسائل قد لا تتجمل بالمهوم، والأمر الذي يؤخذ على المؤلف أنه يقف على مصافة واحدة من المهومات الموازية أو المشابهة لمهوم العرابية الذي عرضه، سواء تلك التي اقتبسها من كتب الفريدي أم من كتب العرب، مما يذهب رؤية الباحث في بوتقة الأقوال المثولة، فمن لا يعلم الصغلام المهم من غيره، لأنه يعرضه من دور ترجيح أو مناقشة، وما يمثل ذلك تشبه العلاقة بين الجليل والعرب، إذ يحدد هذه ظهور مفهوم الجليل في الفكر العربي، ثم يتبعه في مباحث الفلاسفة والمفسرين من أمثال شبلر وصفاط وإدموند بيرك، ثم يعود إلى العرابية ليرسح معناه عند فرويد وبلوم، ومن ثم يعقد مقارنة بين مفهومي الجليل والعرب لمعود إلى ما قاله الفلاسفة عن هذين المهومين ثم يلتبس الصلة بينهما متروكاً عند ما ساء نظرية العرابية عند فرويد، ليستعرض مقالته المعنوية بـ "عرابية المنشورة سنة 1919م، وقد جاء فيها على نحو ما يحرص منها العرابية مفهوم ملتبس أو مزدوج يجمع بين الماكوف وغير الماكوف، الأس والتحقير... (4)، وهذا المهوم لا يستقر في الوعي الإنساني بوصفه ظاهرة إلا إذ تتغير حدوده، وعليه تعني العرابية عند فرويد أمرين

1 - إنها تتشمل بمراحل من التطور الثقافي للإنسان، فيحرص منها انقسمت وصمت كتعب في حالة المتمدنات البدائية التي تستحضر وتؤكد مرة أخرى بسبب بعض الظروف الاجتماعية والاقتصادية والصحية..

2 - وإما أنها تتشمل بمراحل مناصبه من نمو الفرد البيكولوجي كما يحدث مثلاً عند استنارة بعض العقيد الخاصة بمراحل التطور، أو بعض الانطباعات الإدراكية تهتج حية من جديد (5).

والمهم في صغلام الباحث على العرابية إشارة إلى المهوم العام مثل ارتباط العرابية بالوحشة والخيال

(المقدمة: المفاهيم والمصطلحات)

شجرة القريش وأرتباطها بالحواف، ويمثل ذلك في حالات تضيق الذات وانقسامها كضيق الظل وتلويح

الإحباطية وهي تحول المهية إلى حي، أو تحول الحي إلى ميت، أو الجمع بين الحياة والموت في حال واحدة كضيق مثلًا

وهنا يعود الباحث إلى مقالة فرويد في المراهبة ليهيم النظر في خواصها الأدبية، فيتوقف عند قوته يمتص إنتاج الأثر الغريب بسهولة عندما يضطرب التميز بين الخيال والواقع، فبمقدوره لا يستطيع أن تميز ما إذا كان في عالم متخيل أو في عالم واقعي تزداد احتمالات ظهور المراهبة، بل تتكون هذه هي القراءة نفسها (10)، محاولاً إيجاد القوي بين الغريب والعجيب، مستنداً في الأساس تلك القوي إلى ما سماه نظرية تودروف في العجائبي بوصفه مفهوم أدبياً موازاً لمفهوم الغريب في الأدب، وعليه دكر على لمن تودروف أن العجائبي نوع أدبي يمثل في ذلك التردد أو الالتباس الذي يتم إنتاجه لدى القارئ ولدى الشخصيات داخل العمل الفني فهم يتناق بالواقع المتخيل الخاص بظواهر خارقة، وعلى هذا النحو بدأ العجائبي ممثلاً عنه في النفاذ الأدبي

- يتعلق العجائبي بنوع من الخلق الوجودي.

— يحيل المص العجائبي على التردد المطلق والالتباس بين الشخصية المحورية في القصة والقارئ

— تتمثل العجائبية في أعمال السافد فلاديمير سولوفيف، ولأسماها فهم تعلق منها بإشارة مفهوم الشك والتردد في الأدب، وكذلك لدى الكتابات دستوريمسكي.

— يجب أن تتحقق في الأدب العجائبي ثلاثة شروط الأولى، أن يحير النص قارئه على أن يصنع في حسابه عالم الشخصيات بين التمييز بين التمييزية والطبيعية والخرافة، والثاني، أن تتميز الشخصيات داخل العمل بالتردد والالتباس والشك، مما يحمل القارئ على التوحد مع

استرجعية إلى مرحلة مترسدة موجودة على نحو يسبق اللغة مرحلة الواقعي لذي لأركان. التي هي مرحلة العرائر أي المرحلة التي تتوقف عندها اللغة التي يعرفها، إنها مرحلة اللاوجود المحدد. التي تشير إلى وجود شيء ما يتعلق بالوصف المصغر أو المحتملة للص والادب، ويتعلق بطرائقهم الخاصة في التمييز والتشكيل (7)

وعلى هذا النحو يمتص الباحث في إقرار صلة مفهوم المراهبة باللغة والأدب ليؤكد أن اللغة ليست مجرد كلمات وتعبيرات وصور، بل لغة تعبر عن ذات متكلمة، لغة تعبر عن وراء اللغة باللغة، تعبر عن الصور والانعكاسات والأفكار والقرائن داخل الذات المتكلمة المتصلة بالميدان والمقد فهم، بالهيب والميت، وظل ما هو غير مكشوف ما قبل اللغة الذي يعود من خلال الأدب على نحو يبدو وكأنه مألوف (8).

يلتمس الباحث في صدامه على العجائبية في الأدب بعض الظواهر من الأدب العالمي ولأسما أعمال الكاتب التشيكي كلافسكا في روايته (المسح) والمحاكمة)، وفي رواية (المسح) تبدو العجائبية في تحول (مريغور ماسما) البائع المتحول إلى حشرة كغيره مخرقة، مستمسكاً لشكله الجديد، ولكنه يظل محتفظ بصوته وهويته مع أحسنه بدقته عدم كسر اسمه ومع أحسنه لشكله الجديد وكغيره يبي البشر تعرف لون من السمو وذلك برفضه تناول الفضلات التي يحتاج إليها جسم الحشرة، ليقبل على سماع الموسيقى تلك التي تحتاج إليها روح الإنسان فيه (9) وبشر بعد في العجائبية في فهمه الشخص الممرد لأدعز لربو عيبه، ما شر إليه فرويد من قوة التأثير الأدبي مستعمل بحسب رأي فرويد ما سماه بالأهمد العامة للقراءة في الأدب التي تمثل بما يأتي

— التعلق من قسدي شيء أو شخص عزيز، ويتجلى ذلك في الارتباط الوثيق بين العجائبية والحواف.

المقدّم التفتيشي يضيئ من أمثال هيلين سيبكسوس وسارة كوفمان وسيل هيرتر وغيرهم، إذ كشفت المرأة حتى صميميات القصر العشري مرتبطه بالصور والأشكال التيمية ككلمة صبي الدماء والأفراق والموتى والأشباح، أما الآن في المرأة هي ذلك للموضوع الذي يمتدح أن يوجد على نحو متكرر في شكل جانب من جوانب الحياة اليومية كالكلمات والعدالة والحب والمطعم ووسائل النقل والمكاتب المحترمة، بمعنى أن غير الماكوف لا يأتي في حياته المعاصر من عالم خارجي بل يأتي من قلب الواقع ومن داخل النفس البشرية في تحولاني وتشخصيات المربطة [14].

ثمة أنواع جديدة للمرأة تتمثل بمودج الصور ككلمة يسميه فيلاشوني ككوبس، وهو غزو مصداق للذات من قبل الآخر الذي يظن أنه انتهى في زمانه، وهو غزو يمتدح الأريام، بين الذات ومرجعياتها، ويخطها نحو لأمل الأبواب المفتوحة على الاختلاف بصورة لا تمكس من ترويضه أو جعله ماكوف، ليظهر هناك أدب تماثل في كل العالم معروى عن هويته وأصاليته، وتمثل ذلك ككلمة يقول المؤلف ما جاء في روث (قلب الطلام) لجورج كوسراد، إذ اتبه بطل القصة مارلو وهو يسير بين الأحرار على حافة النهر الأميرسوريه الأخرى (القرة لأهريية) لا تحسد فتد مضطد آخر، بل زماناً مضطداً، إذ سبت مد وقت شويل لنعدو فارة مجهولة، ولصها لم تكن موجودة في أعماق أفريقيا فقط، بل هي موجودة في عمق اللاوعي بصب وهضد يتوقف تقدم المسينة البغارية في الرواية وهي تشاد طريقتها بنجده حده الجنون الأسود غير المسموم بواسطة تلك المكشرة من عالم الدلالة الذي يصف الملوك البهائي بوصفه جنونا لا معنى له [15].

وعلى هذا النحو جرت الأشارة ككلمة يقول الباحث، إلى رواية (موسم الهجرة إلى الشمال) للمطبع ساليح، التي تمد غزواً مضاداً، وأشبهه ما تكون بالحكمة التكمية أو المصداق، التي جعلت

شخصية ما والذات ي تبنى القرن اتجاه معيب فيه يحصل بمعنى النص

تنتقل الرؤية التفسيرية للأحداث التي يسودها الشك من الشخصية المعجزة إلى القارئ [16].

وأما المروق التي تنهض بين المعجب والمريب في الأدب من هناك حلفا وحسد عبد البدر في هذه المساهمة بين من هناك تقرب شر إليه البحث بين المريب لمحض والمعجب لمحض مثلاً بقصه «الولب الحوان» لهرى جهمي، إذ يترك المؤلف القارئ في نهاية القصة غور قدر على تحديد ما إذا كانت الأشباح التي في القصة ذات أصل طبيعي أو خيالي. ومع ذلك فقد حاول تودروف، فيه يعرض القاص، بين لماري الجوهري بين المعجب والمريب في الأدب في قوله إن لخواير المريب يمتدح تسيير على نحو مناسب من خلال قوانين العقل مع أنها غير قابلة للتصديق... أما المعجب فهو استمرار التردد والتأرجح والشك والالتباس عند القارئ من خلال قراءة النماذج الأدبية التي يتوقف فيها الحكم القدي المطلق [17].

وتودروف عند د، شاكور عبد الحميد وقع في تفرقة بين المعجب والمريب في مشكلة حصر المصطلح، معتمداً على رأي الباحثة فيزي كانون، إذ اتهمته بخرال المرأة ونصوصها إلى نوع من الأثر اللاحق أو المتقي. ذلك لأن المؤلف ككلمة ترى الباحثة فيزي كانون لا تكون غريبة إلا إذا فُتحت للقارئ للمرة الأولى، وكلمة تظل غريبة إذا تم سديد حل الالتباس من دون أن تمنع بمسيره، فهي هذه الحال مرجعها إلى عالم الحقائق أو ما هو عجيب، ويشرح د شاكور عبد الحميد مقصدها بقوله هذا يعني أنه من أجل أن يمشي القارئ على خاصا بالمرأة، فينبغي له أن يعتقد أنه داخل ذلك العالم الخمين، إذ يمتدح تسيير الأحداث الغريبة من خلال القاص الطبيعي، وليس من خلال الحيل [18].

تحول المهم القدي، على نحو ما يثير الباحث، إذ المرأة في الأدب بعد شروعي على يد

(المقدمة: المفهوم وتجلياته في الأدب)

والسماء السانلات والسحرة والرهيس المحررين
ومصاصي الدماء وايشير المعتدلين والشياطين
والهكل العظيم المنحرك

رغم الأدب القومي الحديث على الظواهر
الشعبية التي تنكس في المدن الكبرى المكشوفة
بالسفن. نكس تلك المدن المكشوفة اليوم أشبه
بمتهنت مخفية تشرب منها حوصلة الأدب الجديد
في الغرب أبر نكسها. ولأسمها معاني الحوف
والطلق والاصطراب، الذي بدأ عفاه سمة عالمية
على أدب القرن العشرين، ولأسمها في قصيدة الأرض
الخراب لسته من البيوت، التي سمها صغير من
الأهليلج المصرية والمضمة والثقفة، معتمد على
كثير من الرموز القومية. فصور فيها الريح العقيم
الذي يتدفق بمروعة فبشر الدهر مع الرعدة
ويرجع الجذور المتهمة حبة بفعل الأمطار الشديدة، هنا
يتحدث فيوت عن صلة اللغة بالهوية، من خلال أشباح
الذاكرة التي تتحدث بلسان غريب، وتدكر بعض
شديد الحوي ينفص الحاضر المجدد الضيق،
وقد وجد الأدب القومي ما يعينه انتشاره على نحو
واسع مع تقدم كشوفات الفضاء والمركبة التقنية
المعاصرة. متضافراً في ذلك مع الاتجاهات الأدبية
المعاصرة التي توسعت في التكلام على التجربة
والدهشة التي تصيب الإنسان المعاصر مما يضاعف
من حيرته وفلته لآه وجوده.

3 - من البحوث المهمة التي توقف عليها
الباحث موضوع التجربة وتمسك الذات. وقد استند
في تعريف الذات إلى نظرية بوج فذكر على لسانه
في الذات بعد أولي، أو نموذج بدائي تدل على الكمال
المتكامل الذي يوجد بين الشعور واللاشعور
للإنسان، وتتحق الذات من خلال عملية التقدر، أي
العملية الديناميكية التي تسعى لتحقيق التكامل
والتميز في الشخصية، وهي تقابل الأنا التي هي
مرتكز الهوية الواعية، في حين أن الذات هي مركب
الشخصية الكلية بحواشيها الشعورية واللاشعورية،
وهي من ثم تحترق الأنا (17)، والذات على نحو ما

من القدرة الموداء غرواً يتجه من الجنوب (أفريقيا)،
إلى الشمال (العرب) ولكي يعبر الأسلمة التقليدية إلى
بالجس والقتل.

من الملاحظات المهمة التي دونها الباحث في هذه
الدراسة الجادة مدرة الدراسات العربية حول العرب
في الأدب، وقد عيّد منها ثلاث دراسات (الأدب
والعربة) لعبد المتاح كطلو، و(العربة بين التلقي
والدلالة في المرد العربي القديم) ل محمد بن عيّد
العظيم مرموز و(الخصبة والعربة المثلثة) لحمس
المودن، وهو امر مطلق أن يدفع الباحثين إلى دراسة
مفهوم العربة في الأدب العربي قديمه وحديثه بوصفه
من المفاهيم النقدية المعاصرة التي تشري البحث
وتسهم في تطوير أدواته.

2 - من الجوانب المهمة التي تناولها المؤلف
العلاقة بين العربة والمرد في الأدب القومي، الذي
يشير إليه بالعرب القومي، وقد سمى بذلك لأن
اصعبه التحدي من البيوت المهجورة والديارات
الخربة والبنسي القومية القديمة فضاء للأحداث
ومعدناً للشخصيات. وهكذا قد أوجده الكتاب
الإبلاهي موزاس والبول، ولأسمها في روايته (هامة
أوتراثو) الملموعة سنة 1764 م. ثم تبعه في ذلك
الفن تشاولر ماتجوريس ت 1824 م في روايته (ملوت
السنائه) وعدي شلر ت 1858 م في كتابها
(فرنكشتاين) وستيمسون ت 1894 م في قصته
(المكشاة المصرية)، وأن رادكليف ت 1823 م
في روايته (أسرار أدولفو) وبرام سوكس ت 1912 م
في روايته (درهكولا)، وقد بالغ الفن القومي دورته
بطريق الكتاب الأمريكي للمعاصر ستينس
صنح (16)

يمزج الأدب القومي بين المتوقى البائع
للاعمال العامة المحتلطة المعاصرة بشكل ما
تعملي عليه من رعب، والرمية للإلحاح
بالجبل، ويتوسل ليلو الحوف الشديد بوصف
الشخصيات اللامرئية والسلام والأسرار الحفية ورسم
الشخصيات الطاعه كالجدي وقطاع الطرق

ومجازاته واستعاراته واتصالاته وقدراته الخاصة في
النص، قدراته على المرح أو الحزن، على الأمن أو
الرب، على الاستنارة بشكل عام، ويقدم إلى
الدات الأولى القهرى الدات الواقعية تلك الواقعية في
التفكير. ولقد أهدى بعض ما يصعد على
الخروج من أسر الرتبة والمكثف.

يتطهر الأزدواج في كثير من الأعمال الأدبية،
ولامهما في رواية هزكتشتين، حين يخلق
هزكتشتين قرياً له من الوحش على صورته ثم لا
يلت أن يثمر عليه ويهرب منه، بعد أن عاث الوحش
فمداً في الأرض، وقيل إن الوحش هو هزكتشتين
نفسه، أو هو الآخر المركب في ازدواجية مع دته
وبذلك تكون تلك الرواية نقلة جديدة في رسم
الشخصيات الخاصة بالازدواجية ومن ثم تقديمها في
سبيل قولية (19).

ويمن للزلف في الكلام على المراهبة والقرين
في فصل كامل مستعملاً فيه نشأة القرين وصلته
بالواقع الاجتماعي، متمسكاً بمأجزة عند كل من
دورين غري وكونفيسكي وسليمان فيس، ثم
يخلص إلى المراهبة والشبهة معتمداً كتابه بما سماه
النفس الواحد العربي، وهو نص قصصى ترجمه
للزلف للكتاب أنست هوفمان عرضه بوصفه
توجدت محتملاً لفهوم المراهبة في الأدب الحديث،
كأن قد توقف عند فرويد وعاق عليه في مقالته عن
المراهبة، وفي نهاية المطاف يثبت بفهم من الرزي
المقدية التي تناولت أدب المراهبة من أمثال ديميد
يلسون وسنة كوفن ولير مولر وبيل هيربر

وبعد لم يكس بالمستطاع أن يأتي القارئ/
الباحث على ذكر جميع ما ورد في كتاب (المراهبة -
المفهوم وتجلياته في الأدب)، وكذا ما سطوت عليه
تلك المقالة لا نغني عن قراءة الكتاب، فهو عزيز في
أفكاره، وشمل في موضوعاته، كما أنه متعمق في
معالجته، ويثبت الكتاب في آخر الأمر عن خبرة في
تعدد نتائج الأدب مشهورة بمعرفة واسعة في
لجالات النفسية، وهذا تكفي قيمة الكتاب، أعني

بمعنى الباحث على تسلي هيجل تصديق ديلتشتيد
مع العلم، وتقدم على نحو ما يرى جاك لافس
بتكوين نفسي من خلال استخداماتها الخاص لفته،
ومن ثم هي تتشكل من خلال المعنى، وتلك بتعدد
موقفها من الدوات الأخرى، للوصول إلى اليقين
الدائني. وهذا يشير لافس إلى وجود ذات وهمية
متخيلة تكون عرصة للتفريق والتفكيك إنها الدات
التي تؤدي إلى التشظي والانقسام والازدواجية ومن
ناحية أخرى فقد تكون المراهبة وسيلة للوحدة مع
الأخر، فمن خلال يتم إيجاد أو إيجاد احتلال الدات
بطريق التمهنة (18).

من الشخصيات التي تسهم في تشكيل الدات ما
يعرف بالازدواج، وقد أوضح العالم الأمريكي روجر
سيربي أن الدماغ البشري المؤلف من شقين، يستقل
كفك شق منهما بطريقة خاصة، إذ الشق الأيسر ذو
منايع متمسك رمي، يهتم بالتفصيل واللغة والمنطق
والدقة والانضباط، أما النصف الأيمن فهو ذو منايع
تسامي مجازي الطبع استمالي التفكير خيالي
إبداعى يهتم بالصور والانفعالات والحركة في
المكان، والازدواجية في الدماغ لها صلة بالازدواج
الدات على نحو ما يشير شاتكر عبد الحميد،
وهذه من الأفكار الجديدة التي أثارها الباحث في
قوله، نعتقد أن التفكير الخاص يبلغ ذو علاقة
وثيقة بموضوع الازدواجية والقرين، ونحن نطرحها
هذا بوصفها احتمالاً، ربما يحتاج إلى مزيد من
البحوث والتداسات للتحقق منه، ونعزى ما نطرحه
هذا إلى الدات الأولى التي تعيش حب، متنبه
متفكر، وهي آلية التفكير القهرى التي تحدث
عند فرويد، والذي يتكون البند الذي نقرسه على
نفسه، والذي يمرض عليها بعمل عوامل مجتمعية،
هي دات تجد نفسها قد وقعت في أسر الآنية والدقة
والانضباط والتفكير، فتفقد الشعور بوجودها
الإنساني الحي، ولا يد لها شعوري أو لا شعوري من
أن تحلق بدلاً لها، ذات أخرى حميدة أو خبيثة، وهذا
يجيء دور النصف الأيمن للمخ، ليدخل بصورة

- (6) نفسه، (ص 25)
 (7) نفسه، (ص 46)
 (8) نفسه، (ص 47)
 (9) نفسه، (ص 52)
 (10) نفسه، (ص 62)
 (11) نفسه، (ص 69)
 (12) نفسه، (ص 67)
 (13) نفسه، (ص 73)
 (14) نفسه، (ص 75)
 (15) نفسه، (ص 76)
 (16) نفسه، (ص 102)
 (17) نفسه، (ص 116)
 (18) نفسه، (ص 150)
 (19) نفسه، (ص 156)

إن كثيراً من المؤلفات التي تناولت على شواهد الأدب في الفحوى النصية ثم يكن أكثر أصحابها من البصراء في التحليل النصي، لذا بدأ الضعف واضعاً في كثير من معالجتهم النقية. في حين أن كتاب الدكتور شافكر عبد الحميد في حدود ما أعرف من أكثر المؤلفات إقناعاً في هذا الباب، أعني الجانب النصي الأدبي

الهوامش

- (1) المراهبة المفهوم وتجلياته في الأدب د. شافكر عبد الحميد، طبع سلسلة عالم للمعرفة الكويتية العدد 384 يناير 2012م
 (2) المصدر السابق ص 23
 (3) أسرار البلاغة لعبد القاهر الجرجاني تحقيق ريتا د. د. المسيرة بيروت ص. 143
 (4) المراهبة (ص 36)
 (5) نفسه (ص 43)

صوتك التجويد

□ محمود حبيب *

كفالكلمة مستويًا يرشو على (الْجُودِي)
كسدي (استبى) هجرًا (حلب)
كالكذب منهم إذ (لا تم كذب)
من حليم بنيثق العجر منتظر
ثناهب الساس أياسي واللمني
سئون، ما عرفت مضاف سفي
وعندم لابت لثقب على شعبي
قرت (سعد من سرى) وحس سرى
نرعت نك جهم خلبي وحتهم
(إلصالح بين مكبي) البقي هاتبا
يا هارس الملقحات العكسر - ككلمة
يا ملهم الشعر - أمسي الشعر مصبغة
أنا حفيدك خذ هدي الخلاصة من
ورث ذاتي، هضمًا في هوى وطني

كالكلمة مستويًا يرشو على (الْجُودِي)
كسدي (استبى) هجرًا (حلب)
كالكذب منهم إذ (لا تم كذب)
من حليم بنيثق العجر منتظر
ثناهب الساس أياسي واللمني
سئون، ما عرفت مضاف سفي
وعندم لابت لثقب على شعبي
قرت (سعد من سرى) وحس سرى
نرعت نك جهم خلبي وحتهم
(إلصالح بين مكبي) البقي هاتبا
يا هارس الملقحات العكسر - ككلمة
يا ملهم الشعر - أمسي الشعر مصبغة
أنا حفيدك خذ هدي الخلاصة من
ورث ذاتي، هضمًا في هوى وطني

مِنْ يَوْمِ (داحس بن القيس) مَجْرَعَةً
مَدَا نَقُولُ إِذَا (مَوْزِدُهُ نُسَلَّتْ).
وَيَزْعُمُونَ بِأَنَّ اللَّهَ.. يَسْرُكُهُمْ
بِأَيِّ هَتَوَى وَدَعَمِي مِنْ هَرَامِلِقَةٍ
وَقَلْبًا زَادَتْ الْأَفْوَاحُ لَمَثْمَةً
تَسْتَحْدُونَ انْتِهَاراً مِنْ تَمْتَكُمُ
لَا تَحْلَعُوا نَ يَمِيدُ اللَّهُ ذَمِيَّةُ
لَنْ يَهْرَمَ الْكَنْبَةُ الرُّمَرَاءُ (البرهة)
هَرَكَزُوا هَا حَمَاءُ الدَّيْبِ اخْتَنَكُمُ
بَرَكْتُ مِنْ أَمْرَاءِ الْمُؤْمِنِينَ وَمِنْ
كُلِّ الْمُوَأَصِمِ نَوَلَا الشَّامُ لَا تُحْدِثُ

(حرب البسوس) وَيَا الْأَمَدَ رِيذِي
(بني دميقة) وَشَعْبُ بَصْبُ مَوْزِدِ
وَلَمْ يَمْدُ مِمَّنْ مِمَّنْهُمْ بِمَعْبُودِ
يَرْرُورُ الْعَتَوَى بِالْأَسْبَابِ
تَقِيَّاتُ بَقَعَةٍ فِي مَبْلَ عَرِيذِ
وَحَلْمُونَ مِنَ الْمَوْلَى بِنَابِ
(ملوك أبيهول) هِي سَجِيْلُ مَكْنُودِ
إِلَّا تَدَاتُ يَحْلَعُ مِنْ (فاسي لَمُزِيدِ)
عَلَى ثَمَمِي (بكرام اللام) مَسْمُودِ
(ككريد) إِذَا حَلَمُوا هِي تُكْرِيذِ
مَجْرَابِ وَجَهْتِهَا.. (إِسْمَاعِيلُ دَاوُدِ)



(يَا مَالِخُ الْحَقِّ) لَا وَهْمُ هَامِرْدُوهُ
وَلَا الْحَصَابَةُ نَقَمٌ مَسْلَمٌ زَعَمُوا
الرَّبُّ هِي (قَمُ) إِيْزَابَ وَكَمُ ذَبَعُوا
وَلَمْ تَزَلْ (فَسْتَدَاهَا) تَسْتَمُومُ نَسَا
(عَمْرُو بَنِ دُو) وَرِيدُوا مِنْ خَفَادِكُمْ
وَتَسْمَكُونَ فَلَا (الْمَهْدِي) جَاءَ وَلَا
وَتَزْعُمُونَ وَلَا تَأْتِي مَوَاسِيْكُمْ

وَلَيْسَ جُرْحاً أَوْاسِيهِ يَسْمَعِيدِ
فَالْتَمَعُ يَجْرِي كَمَا شَدَحْتُ لَهُ (الليدي)
مَنْ فَعِدَ هِي ظَمْنُطِ وَمَنْ عَمِدَ
وَمَدَ (أَبْنُ لَابِ) إِلَّا (شَيْكُ نَسِيدِ)
مَا نَقَمَهَا (وَعَلِي) غَيْرَ مَوْجُودِ
تَهْلُ (مَرْوَمِ) إِيْدَادُ بِمَوْلُودِ
أَلَا يَعْنِي مِنَ الْأَوْهَامِ مَحْصُودِ

لَمْ يَسْطِيعْ لَمْ يَنْتَهِ دَعْوَهُمْ
يَا سَيِّدِي خَوْفُهُ الْأَعْرَابُ مَا هِئْتُمْ
جَبَلَيْنِ مِنْ مَسْجِدٍ لَاحِدٍ مِنَ الْجَبَلِ
هَلْ يَضْرِبُهُ خُرَّةُ الْأَمْعَمَةِ
نَسِيرٌ فِي مَوْجِلٍ بِتَذَلُّ مُنْشَوِّمٍ
لَكِنْ أَنَا مِثْلَكُمْ (ثُمَّ طَالِبٌ بِإِيْدِي)



(أَنَا ابْنُ مَرْيَمَ) مَعْنَى (ابْنُ أَسَدٍ)
وَيَا ابْنِي لَمْ يَرْزُقْ (الْقَبِيلُ) يَحْسَبُونَنِي
فَهَلْ أَلْوَمُ تِلْكَ مَهْدِي وَقَدْ حَضَرُوا
وَرَأَوْسِي (وَلَيْدٍ) مَا اسْتَجَبْتُ لَهُمْ
هَذَا أَنَا يَا سَيِّدِي لَا الْعَمَلُ بَرٌّ
وَسَوْفَ تَمْلِكُهُمْ ثُمَّ الْمَسِيحُ عَدَا
فَتَرُونَنِي... مَا فِي (مَكَّةَ) رَحِلٌ
لَا هَذَا أَنِّي بِمَعْنَى الْيَوْمِ لِيَاكُنْ
لَيْسَ فَكُلُّ فَتَى بَالِغٍ مَعْتَمِدٍ
مَادَاهُمْ... لَيْسَ إِلَّا أَوْ مَاتَ يَدُهُ
وَتَسْأَلُونَ لِمَ إِذَا الشُّعْرَةُ قُلْتُ مَعْدِي
إِنِّي لَأَعْرِفُ إِنَّ الشُّعْرَةَ خَلْسَرَةٌ
وَرَوْغُ الشُّعْرَةِ لَا يُرْصِي حِلَاسَهُمْ
وَاللَّسَّاقُ مَدَارَاتٌ وَقَدْ لَمَسَتْ

(وَيُوسُفَا) وَيُزَيْدُ السَّيِّدِ تَهْوِيْدِي
وَيَضْرِبُهُ النَّارُ فِي حَقْلِي لَتَهْدِيْدِي
هَئِنْدَ الْوِلَادَةِ فِي (الْأَرْضِ) تَمْسِيْدِي
وَلَمْ يَكُنْ يَنْبُتُ ذُوْنِي بِمَوْسُوْدِي
وَلَا قَمِيْصِي مِنْ مَنَازِلِي بِمَقْنُوْدِي
عَنْ انْقِطَاعِ شَمْسِ الْمَصِيحِ فِي الْمَهْدِ
مَعْنَى يَهْجُرُ أَوْ يُقْصِمُ إِنَّا يَهْدِي
هَلْ هَرَقْتَنِي... يَكُنْ سَيِّدِي وَمَسُوْدِي
تَرَاغَةُ الْقَمْنِ يَقْرِي كُلَّ مَسِيْهُودٍ
يَا شَمْنُ عُوْدِي... وَيَا أَسْمَاءَهُمْ مَهْدِي
أَنَا تَعْبُونَ مِنْهُمْ وَنَسِيْدِي
سَوَاقُهُ. وَالْقَوَافِي كَالْأَكْسِيْدِ
إِلَّا إِذَا كَسَانِ فِي مَدْحٍ وَتَمْحِيْدِ
وَهَرَقْتَنِي بُوْثُوسٍ بِالْأَسْمَاءِ

وصَلُّهُ هَزْهَ وَدَاهُو لِرَاقَمَةٍ
عَلَى مِنَ (الْمُتَّبَعِي وَالْعَرَاهِيدي)
وَالشَّيْخُ قَتَاوِي لَو أَتَيْجَ لَهَا
(أَيُّو شَعِيلَه) لَمْ تَحْبُجْ بِمَعِيدِ
يَحْلَلُونَ (الرَّيْدِر) أَلَمَ عَشَقَمِ
وَيَسْبَحُونَ بِرَحْمَتِهِ (لَعَبُودِ)
أَذْ الْحَلِيبُ تَرِ عَشْهُ مَمُوفَ تَرِي
بِزْ الْقَصِيحَةِ تَحْرِي فِي الْمَوَانِيدِ
وَعَلَّتِي أَشْيِي مِم رَلَتْ مَقْسِمُ
بِزْ الْجَمَاهِيرِ تَحْرِي بِالْأَشْشِيدِ



صَدُّ الشَّيْخِ بَا حَشَى إِذَا مَدَحَتْ
عَمَمَةً (أَلَسِي هَادِي) بِتَوْحِيدِ
سَوْدَاءَ تَجِدُهَا مِنْ سَبِج (فَهْمَمِ)
رَشَبَ بِهَمَامٍ عَلَى أَهْمِ السُّبُودِ
بَعْتِيهِمْ مِنْ (حَنُوبِ اللَّهِ). بَيْتِهِمْ
(أَلَا فَتَحَمَا). تَرْسِيلِ وَتَرْدِيدِ
يَدِ هَتِيَةِ اللَّهِ يَدِ حَمْدِ (الْحُسْنِي) وَيَدِ
مِنْ وَاعْدُودُ وَوَهْوَ بِلَوَاعِيدِ
عَدْتُمْ لَاعْتِمَادِ الْمَوْتُ بَكْهَتُهُ
تَبْ هَرَنْتُمْ بِتَهْجِيرِ. وَتَهْدِيدِ
رَشُوهُ الشُّرَابِ دَمَ يُرْمَرُ عَلَى وَضْعِي
فِي كَكَلْ شَهَقَهُ حَرَجَ أَلَمَ مَمْدِيدِ



حَدِثْهَا رَلَّتِي الْقَطْمِ رَابِعُ
مَرَفُ تَحْدُثْكَ عَنْ (لُوحِ وَعَسْ هُودِ)
حَشَى تَعْنَى أَلِي (مَلَمَلِ) رَحْلَتِي
وَمِنْ (عَلِي) تَشْدِي (صَالِحِ الْجُودِ)
هَدَايَةِ عَمَلَتِ سَيَمُ فَاجِبَتِ
فَتَى تَرَوُذَ مِنْ أَلَمِهَا (هَبُودِ)
تَسَارُ (مَعُودِ) وَتَسْمِي بِمَعْمِ مَرْتَسَهُ
وَرَجَ بِقُشْرُ (بَسْمِيدِ) مَسْتَجُودِ
فَرَدَّتْ هَمَّ شَعْبَهُ نَكْهَمَهَا
هَدِي الْقَبِيلِ. بِتَكْطِيرِ وَحَمِيدِ
لِلْهُ سَمِيحِي. وَجِثَّتْ الْهَوَى وَصَمِي
وَالْمَرْوَةِ إِقْدَامِي. وَجْهِي هَوْرِي

فَتَعَالَىٰ ذُرِّيُّوهُ رَبِّهِ عِبرٌ مَّحْصُودٌ
 رَبُّهُ يُهَيِّجُ (يُغَيِّرُ) النَّفْسَ الْفَاسِدَ
 يَتَذَكَّرُ أُولَئِكَ لَئِيْلَ الْكَافِرِ
 عَصَاكَ تَحُلِّيْ- وَلَا مَبْدِئُ لِقَوْلِهِ
 هَاتِبُشْرُوا بِالْمَصْدِرِ الْفَرْعَانِ
 مِنَ الْقَدَامَةِ الْأَحْقُ مَحْصُودٌ
 عَلَى الْبَهْدِ مِنَ شَحِيرٍ وَتَدِيدِ
 مُدْهِقٍ (وَسَجَّحٍ) نَمَّةُ الْعُودِ
 (دَلَّشْمَرِي) بَدِيلُ (لَابِسُ) مَسْجُودِ

يَا ذُرِّيُّوهُ رَبِّهِ عِبرٌ مَّحْصُودٌ
 يَا مَوْجِدُ الْعَرَمِ مَتَى الْخَلَاءُ وَمَا...
 سَتُورُ أَبْنَاءُ عَجْمَاءُ لَحْصِيْه...
 بَيْنَ الْأَشْجَرِ وَالْأَشْيِخِ رُبُكُم
 وَالْمَسْلَامُ كَمَا قَلْبُكُمْ مَبْدُوءُ
 تَقْدِمَتِ قَمَّةُ الْقُدْسِ لَيْسَ بِهِ
 كَلِمَةُ الْمَهْدِ وَالْأَقْصَى وَاحْمَدُكُمْ
 مَا دَسِبَ الشَّامُ أَنْ قَالَتْ (مَسِيلُهُ)
 لَا يَقُولُ لَشَدْمٍ بِالْعَدْرِ الْقَسِيمِ وَلَا



وَاسْتَبْدَلُوا (بِهِ) الْفَكْرُوسِي (بِالْمُودِ)
 فَتَنْهَى لُتْبَاءُ حَيٍّ لُصْبًا مَكْهُودِ
 تَأَقَّلْتُ إِلَيْكَ مُفَاتِي الْعُظْمَى الْقُودِ
 هَدِي الرَّوَابِي بَدَانِ الصُّنْدِيدِ
 تُبْ عَلَى الْعَهْدِ وَاحْتُمُهُ بِتَاكِيدِ
 مَا دَامَ (عَمْدِي) عَشْرٌ مِنْ بَوَارِيدِ
 عَنْ (خَدِيبِ) الْعَهْدِ عَنْ خُدَادِ الصُّبْرِ

لَنْ. هَيْزُ (بِلَالًا). صَوْنُهُ مَرْقُودِ
 هَلْ رَجَعْتَ. وَلَوْ يَوْمَ تَوْقُودِ
 لَزَجَّ عَتَابُ خَيْلًا لَحَّةً قَلْبُودِ
 مَا رَالَ صَوْنُكَ تَرْبِيمُ نَرْدُودِ
 يَكُ (مَدَامِ) وَنَحْمَدُكَ وَيُوسُودِ
 وَاللَّهُ لَنْ يَطْلُوَ أَرْضًا مَقْدُودِ
 رُوحُ الْعِزَّةِ (وَبَشْتَرُ) بَوَارِيدِ

عزوف ونزوف!

□ نزار ببي المرحمة *

1 -

أنا "المازف" المازف!

.. المازف- المازف:

صوتاً أخيراً على شرفة الوقت!

2 -

أنا "المازف" المازف.

لا صوت يسمع

.. لا شيء يشبه صوت الجوف

.. لا صوت

يشفي غليل السؤال

محال هو الصوت

متاح هو الصمت

.. مكان ندائي ضرب الغياب!

3 -

أنا "المازف" المازف:

صمتي.. كل الكلام.

وعيناي تقضح حول الفجوة

لشي على كومة الروح

حرّ السلام!

عيناي تحمكي

جميع الحركات

ولا شيء ينعس

- وصبرت أجت خطاي

صوب حول المكان

وهول الزمان

وهول الوجود

وهول النوايا

كذا يا أسديلي تصوير الحركات

لناس تموت.. وناس تعيش!

لن إذا كل عذي المايا!

- رجال نعم.

ولكن مطايا!

.. صبايا.. نعم

ولكن سبايا!

وصبر يضيع في النوم

وكل الحركات

لوم بلوم!

.. أنا "المازف" المازف

جلّ لتظاري

لأصطف ورد المهاد

أقمار الحضارة

□ عبد الرحمن الإبراهيم*

إلى كل الطامحين التي أبعثها على أحلامها، إلى الدروب
المعشاة بالحنين إلى خلتها، إليه وهو يختلف بالصمت..
الكلام، وبالحزن عمون الوطن، إلى عبد العزيز لموسى

وعين عشاق المصائب
وندى في أسفالك فلما
تهدم ساقه / من الف دوس مقيم /
في التمز ما بين الوطنان
بالسكند بترك خلفه الرأ
إذا ما مر منهمكاً على شفة السطور
ولفوف أوزاعي (مجملكو) من المهاج
معظم استمارة
وبهكدا كذا تلامدة كبارا

في القعد الملوح
بحلم ربه
وصموف ، نواهي ، كملوب ، متوجه
لبرد حيت
و حيد لمسة عليه
ولأني سمريت

* شاعر من حوزة

كنا صغارا
في كل صبح
سلك الأشواق في أعماقنا
ونسير فيها خمسة الأمهال..
بين بيوت المدرسة
نمشي على الملين المتج
بحسني دفة الملق
من الأعني في شقوق الحف..
تعرفنا الأصابع.. من مقام الوشوشة
ثم بقرت ذنب الجوارب مرة
ثم برت كعب أمان
يجر قلوبنا للافتتان..
ولو بارخص ما لدى البياح..
في سوق الحقتب
مجموع ما ملكت يمين التوسرين بسقف
أعوان كبريت مكسرة
وكيس يحفظ الأعقاب.. في حشته
من عين اهليد.. ومن عين المدير..

ولم تسدل على أجماع عينيها -

سهاجاً عاليها

لم يعترفن أن الهرميد

بقضرة من فوق رأس السور

بحر الهوى

من كان يسمح أن يفهية مدرّس

من درسه، أو ثانية؟

سمحك بالعلشور

تكرسي المدرّس، إن بدا إيماله

أو إن توضّح ضعفه

وعلى قفاه إلى المدير، بحبها

تصل الرسالة

ولربما قلنا له أعرب لنا يا سيدي

(دخل الثعلب جلسة في جهره)

حتى إذا فصل الضمير عن العبارة

ينسأل بهز الخبث من ضحككنا - هجري،

هيجري بحوب

ملأ الأزاره

ويظل سعلج من شقارب - وزعم الصمع

أقمار الحصرة

ولكدا كفاً ثلامدة كبيراً



دكان عبد الله فيكف الوحيدة

ثم تكفي (حلوّم) اسم مسح الدكن

تعبد مقادير المريدة

عمرن بقر، في تدل شالب، قصصاً

يزنّهم على نقاب مهجته.

ليدخل في متعت متبدة

ممدوح على م صفته

على م يستحق بصفته الميراث

في صوم القيس

على بوايه البعيدة

حمدو الذي يترجّجته

بالصبر وكفتي ملا وصوم

كدر يقدّم عصه

لما تفتد من علامة حب

من قبله وعدم عبيه ' الذعبي

لاش حاله الصغير

ويصر في بيت العتب

كلم خلطت

ويأمل أن تعود وأن تردا

حسن برس نعره

في كلّ درس

أو مسد / تحب وكف البيت

بكتبه قميدة

بحر الدين بواضروا

ضارب صفّ السمع المروور

كفاً حجر لعبيد المديدة

وحبيب مستقيم على الذي

م كدر سرّ خافي

ما زال / حتى هذه الكلمات / كلّ متيم

يحكي على (حلوّمه)

ويرش بي يتيك من أوراقه

عملر الليالي المافية

كفاً صمّ السمع المروور

عاشقاً عياري

ككثاً / وكان شهيداً الوطني

يحقن / سكل دل / بالكرامة ووحدة

نرمو، إلى العلم الحلول تحفة

فتشبه، من حقائقه، حقائقنا

ككثاً دماء وقاره

من قبل ما سفعوا-

/ بسكل شوارع الموتى / وقاره

صدرت نتائج

والفاعة أمهات الناجسين، ترقص الحلوى

على فرح البشرية

ونهرت أحلامنا

وزفت / على أبواب ضيمك / التضمره

عسان / جنس حلمه

ما صار طياراً لأفادت العيوب التالية

. متصوف في حبه لبلاده!!!

. متفكر في مكانه!!!

. وريادة هو ماذع بالعافية!!!!

من بضع ويلاتو، علمت بائه

ما زال يعمل نادلاً

في قلب بيروت وفي مشفى الحواجر..

والسكاة عالية!!

تيه، يطوف على نراجيل العروبة

شاهراً مقبضه

يلقي لهندي جمرة من عموره

ولتلك / من نار الشقاء / الثانية

قالت خديجة أمه: من تصعب شوقي-

لم تمل / وهما بصكت / منه السكائب التي-

اختصرت معنيها، يهمن العالية

مؤاذ بعد رسوبه العشريين

من وشيمة عدد الحيت المسميه

دأمر من جنة

قلوا بدمع شهيد

ملهي مجروح نوا

من سكل / منق الحراب

يقدمون التمرية

ملهي أسكليبي

تمهر / من مكنتها / الرهور الدابة

ممدوح: هاد شقيقه مستشهداً

في حرب تحرير الإرادة

وجداته الأخوي والوطني أقتمه

بترك الدنوية

فوراً توفق / ريثما بكونه الأيدم-

أبناه الشهيد / بورشو

تحتمل في قلع البلعام

ومصوراً في الليل-

مع مستثمر يمحال لتلويز الموالد-

أي بتجميل الصفاقة

بعد التعرير شرععت ماله

بشهادة مهتر يحتم التسمية

حملواته تنبيل عن وصي

تشكل من بيدار معرفه

(من غير توقيع) روايات:
ومن فنجس سمعته فنجيباً واملأ عذري
فصلتُ ثقبيل من مدى عيبه /
مندلاً ككم، ككب
تلامذة كبيراً

وجيبه عاصي انشواص
مثل عيمه ككروية
عيساه بيمه فلسمه
ملا صوته، تزيخ بهي من شجن
ولأن ملا عساه جبل ارادة
رفصنت حتوف الموت، إلا واقفة
ولأته ولأته ولأته
حصاً استقنته بهرج ه عر
ما زال يعرف من شيايبك البهوية...
ومن عيون المدرسة
وعلى جناح (القلق) (1) المكدود..
يرحل شازها، من غير حبر
بضمض البملوع، قرب السبى (الجوخى) (2)
يستكري / ياتام القلقب / هجاشراً
من (ثرملا) (3)
ويظهر ككل حسرة
ياتي على (بعل من الملاحون) (4).
يملح عس (سكروروي) (5)، رواية
ما زال يتبع صامت
ملا عشة (الصيرون) (6)
يهديا صدى الامل

إشارات

- (1) اللقلق: عنوان رواية للكاتب عبد العزيز نكوس
- (2) الجوخى: قبر شيخ أصبح مراراً، وهو عنوان رواية
للكاتب السابق الذكر
- (3) ثرملا: قرية صغيرة قريبة من مزار الجوخى
- (4) بعل الملاحون: أيضاً عنوان رواية لنفس الكاتب
- (5) سكرورون: محمد ككرورون كاتب وصحفي من مدينة
حلب قدم بملح رواية بعل الملاحون.
- (6) الصيرون: اسم اقام الكاتب على البلدة التي دارت
فيها أحداث رواية اللقلق.

تداعيات بين يدي أبي العلاء المعري

□ محمد منذر لطفي*

إلى الشاعر العربي الخالد "أبو العلاء المعري" ..
شاعر الماضي .. والحاضر .. والمستقبل

1

يا العلاء سلاماً بهذه العلم
يا من أعللَ علمنا في مواسمه
من يدر فيسبب الشعر هـ خلقت
يا رائدُ أطلعتُ النجم في زمن
عصرتُ فكرمي ورحلتُ اليوم سكة
أعلى وبعد في لوح الحلو ذلّي

يا من عاد الدنيا مضراً من قدموا
سداً هراحتُ لها في الشرق تيسم
حروقه ومضى بالسور يرحم
عب العقاب به، واستمر لرحم
لراهب الشعر، حيث أجد والقسم
لوائه الحب والاسم والقسم

2

يد شاعراً عاش في قعر الوري زيم
مسداً حذرت من علم وعس ديو
هـم بالشعر نبيد وقعد
بصيرة قد حبس بحر الظلام سد
وموسم من كسر العقل يشرد

الحصب يعرفه الحسون والديم
وعن معيهم من الأهجر بحمد
ونطق المضمر، وهو الشار المرمر
وأين منه حدود المعين والحلم؟
على الأسم، فتجي المرب والعجم

يا ضيفَ حبيبِ عابِ الطبيبِ والسكرم
يا واحباً الفخـ صمباج لس حرموا
يا من ثبوتك الأجيال والأئم
سير الحلود البدي وأفس منه القلم

يا خالداً كخلود الحب في وطني
يا ككشفاً ألسـ سير في سميرتي
يا المعرة يا شمساً لأمد
خذ كل من ملكك ككشي وحب قلبي

3

قد زفها المنكران.. الحمن و لشم
ورثاك.. ضياء العقل والكلم
ويلا الحشا ألف صوت راح يطمع
أن العقيدة الكباري.. وما علموا
وعشت.. يصحبك الإنسان واسم
يحمي فوق النري مجداً.. ويثقم
الشمر لسرى بها.. فنجاست الظلم
من قبل ذاتي.. وهذا الشاهد القنم
وعدت.. والشمر مسبح راح يرتسم
هكان ما قلته.. لا ما قالت الفجـ

وليلو كمبروس السرج شمس
حلوته صورا عمراء سحره
في اللانقية أموات خورقة
كل يحرز قشواء.. وما عرفوا
سوت من ثمرات المناس في شم
عجت شمر لك في بحر المنى.. فمضى
ورحل في جمان الخلد.. وأمس
صورت في رسالات مخلد
حلفت.. والشمر ليل غام كوكبة
عرجت يمي قريضا.. لا نظير له

4

وايس فرسله الأبطال.. أين مو؟
ما لي أرى الصفا ملك اليوم شهم؟
قولا.. يقيم لس من بعض ما نظموا
أردى اليهن.. وفي شمر هو المدم؟
وراح يلهو.. فلا جل.. ولا حرم
قوالب الشكل.. فهي الثوب والخم

أب العلام وايس الشمر.. أين ممي؟
ما لي أراك حرياً في مجالسنا
تقول للبعص في صدق.. وفي عجب
ماذا أرى.. ما أقول اليوم في أدبي
مضى يسوق غشاء لا حياة به
حادثة الشمر.. مضمون ثجمل

م التذليل حيث الحسن يستلجم
في القوالب وأعمم مثله عيموا
لكل منير بيسر الروي نعم

هوى الجمال ويهواي وتلثعم
وهي الحياة هي المدروس واسمع
حتى مصيت على الأيام يستقم ؟
ومتبعك غدراً بهب العلم
والهيد الحائها والرهز والبسم
للناتات، وإن بمن السوي تقصوا
ورحت في مرفأ العينين اعتصم

وبن مرسله الأمل يس هو ؟
حتى الصعب وحتى الأمل والرحم
وموقف الحق صبيغ ست تلتزم
سوهيو وبسيف شمه سقم
مدى مسيك حيث السج والظلم
جني على حد وتنتج الأمم
تظلل شيهج في عصر هو الأثم
أتى بها شاعر كره به الحكيم
برهة الدالان الشعر والقيم

والشعر شعر انكس البحر مركبة
هت الأمدلة والتجديد موقدياً
هالشكل هرع ودي الشعر واره

5

أب العلاء حبيبي انسي فكلم
م دلب حواء حتى حباثهم من
م دبهن حميد وثي يا بني ؟
انسي جلك راء وفلممة
فالحسن عبي العبداء عرفه
عندي جراز الشدا المسحور فحبه
أطلقت شعر الهوى بهراً بهلاً جزر

6

أب العلاء وأبن الفكر ابن مصي ؟
يشقى أخو العقل في الدنيا ويظلمه
حرية الفكر بين أنت ثمثقة
نظرت هيم وراه الصبيد في سمع
فكس ما قلت في حري وفي المـ
مدا جده بي يوم علي وثـ
مقولة رغم ما فيها وما حملت
لو انصتوك لقالوا حكمة عجب
بعض الروان ويثي مومت شاعر

صديقي لا يشرب القهوة

□ محمود ملاح *

ونسبح في برهة الشعر لخصّ رؤس دائماً فوق
سفلح القصيدة
التي عكاه السلام
ويُلقي على جمره القلب... قلّ الرُحام

وحجّ يمرّ القلندر سريلاً ونفقد شهوت المسكع
ينمسي الى بيته ثمّ انمسي
ولحقت في الصبح نود وقد اثلث هموم بكتبة
و حرّحت هموم الرُعيّة
فيشيلني الشيب لا مثليته
ولمعدّ ككفّ بكفّ على روح من سحر شبيب
وحين يتفجّره الفجر يفضي إليّ
لما نزل عيّر الشكوات الجديدة إضافة هذا التريب
لنكبل نملّ نسير عريين. فوق الرُسيّة

صديقي الذي مات قبل عامين مات
فكفهم لأن جنت أوفقة الآن
اذعوه على عدتي لشرب هونت في عذوبة هذا
الصبح

وقبل الموات

وقد يستشيع الصديق رحيل الصديق
فوق الصداقة قد تشبّ الذكريات

صديقي الذي كان يوماً صديقي
وكيف ابتعدت معاً
حجرت معاً بلاسي حجرتين
ومكثت نسير على سكة الشعر
قد نلحسم لكف لا نطيق التراسل بالوجل
قد تتمرّج العبرات شفت كلّ الورقعات عي
ولكن سومت لا نير
ندوس على الشوك، حيب نيلّج رجوحة الياسمين

* شاعر لاهوتي يقيم في سورية.

وَكُنْتُ أَقَامُ هَذَا الْهَجُومَ لِكِبَاعَتِهَا بِالصُّمُوتِ جِهًا..

وَيَا لِدَمْعِ جِهًا وَالزُّفْرَةِ الْقَاتِلَةِ..!!

وَمَضَى وَجِهًا إِلَى حَيْثُ أَمَضَى.. لَعَلِّي أَصِغَّ مَعَ
الْمَسْبَلَةِ!!

لَقَدْ رَأَى هَذَا الصُّمُوتَ الْإِثْرَ

وَمِمَّ يَسْتَمْلَعُ نَ بَمَوْتِ صَوْبِلَا

هَامِلًا كُلَّ الْمِرَاسَاتِ تَجِدُ حَبِيَّيَ لَا مَسِيحَ الرَّحِمِ

وَلَقَى بِبِرْصَتِهِ رُوحِي حَبْرًا

وَأَرْسَلَ كُلَّ الْقَصَائِدِ كَتَلُوجَةِ الصَّاهِلَةِ



شائيات

□ صالح محمود سلمان *

- 1 -

بشكلٍ
إذا شئت
دربٍ
ولو حال يوماً
اليك
يمدُّ الخطأ
أو يمدُّ العهودَ ويجملُها
كفي يُملِّئُ على نفسه
في يدك

- 2 -

على الحبِّ
أطلقنا أسدَ حديدٍ
'حاوره'
في ليالي المسكونِ
هل سيجعلني عاشقاً قدتُ
'عصر الشمر'
من داليب الجوار

- 3 -

إذا شئت نثعلب الشهد
من تمره
فستحب التمر في كاسه
كلُّ فجرٍ
وعلى الصبحِ
كفي يهزلُ الممسة
أنه
مدتُ كدت
نعلتُ هجره
كفي نحنُ إلى وسكهِ
ذلك ضيقُ التي
بينه في صمد البهاء

- 4 -

حين 'هرزه' أيه
في كعب الهوى مزين
سمع الشبرات يفتن
نم يركضني علقاً
في شهده العوى
كأنس

- 8 -

كأن يمشو على نفسه
 صرفاً في نس الأرق
 سرّ يترّ الحمر في تصاسبه
 سرّة
 يرشف الورق

- 9 -

قد دعي
 بوزجعي الوعد
 سعي على شجر حتم
 في جهات الوض
 قلت
 أني يعضني اليعد
 سعي أني وعضي حتم
 في رمد الدمن

- 10 -

يرفع المملئ سترأ عن السيد
 المشتهي
 حسد السيد
 ثم يلقيه في عبر الحاكمين
 على منهره
 صوراً موصده

- 5 -

كأن يوم يعضني اللين درساً حديداً
 إذا ما أتيت إلى مكوجه
 ثم يتركني مثل قلبي وحيداً
 يمشن ككالمطير عن فرجه

- 6 -

هذا هو هناك التقيد
 غريبته في تمشيات الربيع
 يترّ على مسمعها كلام
 ونحن غريب
 كأن الوبى قد رأنا معاً
 فبشتي وسكت
 ثم.... يا ح

- 7 -

حس سأله عن قتي
 صاع في حقله
 ذات قمح
 يخذلني عن ليالي الحصاد
 حاس يسألني عن قتي
 صاع في صمته
 سوف أسمعها صوته
 حافت
 ككاحس المحدث

- 11 -

مرُّ يوماً على بيدٍ الوقت
عصى
فقد ظفر شيبه يُجرِّحه
والدماء
لؤلؤة مثل مهر
يسيل على كفه
حين جمّت طفواطفه في عيون السماء

- 12 -

أنه
مدرحة اللعل حملة عبر
يدلّ لحنه في دمه
كلّ قبل وفان
فت
لا تحش
هذا هو الغمر
بحري وبتركب
في رماد السرّ

- 13 -

يقراً الجندار قصائده كلّ أمسيه
ثم يأوي إلى حصن زمانه
مراجعة
ترسم الأرواح الطري
على خدّه
ثم نغمحه بنسبه
قبله ساحة

- 14 -

يمسّ الفجر كصفه بالصوره قبل الصلاه
ويتلو قصائده المصه
يلبس الشجر المستقل يحصمته حبه
ثم يلقي على خله
مكره وامصه

- 15 -

في الطريق الى بيته
حلف سوي يسم إلى صدره
المقبره
واح يشد مواعده
حملوه حملوه
ثم يسطبها دمه
في هم المنبره

- 16 -

الرايا يساقته
حين يأتي إلى جدول الفشق
في صفه كفايه المظانه
ي نر ستملوه
ان يضن صمعا
ليس في بيته امر 1%

- 17 -

لستُ أمشي لكفي يرسم الدربَ خلوي
على دفترٍ مُعقٍ
حلمَ خلوي الحبِّ
إنما كتبتُ اسمي إلى نُقْطَةٍ
حلتُها نُظُمُ الحروفِ
حِرمي ممْنَه
بلا دروبٍ لهُدَاةٍ

- 18 -

جاءَ يسائمي عن دمي
سألَ حُبْرًا على صمغٍ
بلا كُتَابٍ لِمَسْ
ثم أجدُ من جوانبِ موسى
إثني
ضاعَ مَنِي عَدُ بلا الطريقِ
إلى بيتي
حينَ صاحَ الحرسُ

- 19 -

عدُ لي
وهو يطوي الذي
قطعةً من نسيجِ الأمانِ
تعالِ إلى شفتي
قُبْلَةً من عسلٍ
قلتُ هدي -
أحزبُك مدًى فكانت
تُحذِرني من كلامٍ
تَراعى لبَ مَرَّةٍ
بلا شفاه القُبْكِ

- 20 -

مَنِمَ اللَّحْيَةُ المَلْمَلُ
تأدى علي قرصٍ جامعٍ
بلا حقولِ الكُتَابِ
لم يَعدَ مَوْنُهُ
ضاعَ بلا أحرفِ الجرمِ
حاولَ إرجاعه
من حُصُورِ العيَابِ

ماء لأسراب القطا

□ محمد حديفي *

والدار م عدت تشرع منه في الليل
كفي يأتي إليها أهدأ
من جاء ملهوها وطارقي
أضفى هذه الدار متراساً
ومدخلها.
خلادتي.

يا أيها الآتي على شفتي
مدائن من ممي.
هل سكنت تعلم أني
أسريت يوماً بالجمالك.
مثلاً باليوح والصبح الحصيل
يهيمن أسرابه الحمام.
و ب الذي بيدي شيل العيم مخموراً
وأحتصن للوالم
كم عنت عيني نحيب من النور ابتدا
كك كعبه معاً
جدي وجدك مثلال الآن
والذمخ الدليل

رأيت ميه النهار ي نهري لستد
من عاد في قلبي سوى دمع تارجح
في فضاء القلج.
يا صاحبي.
كم مرة أثرت أن أروي الحكاية هاسماً
وأجول مديوح العبارة نازها
ما بين سمكك واليدس
لكنني.. ما سكنت إلا الجمر
إذ يفوق على نمل تشفر دمع
ويفوق معمولاً على نشي
لخيرة محمدين.

يا صاحبي.
هدي المساءات المدة للشمس المستحيل 'الصمري
الميلكي لنا
ولنا صباح الأرض بكسوه الشفق بالدماء
وبواح سبيله الصبحي
داهت على درسي نمرقه المرقق

لا الوقت يشبه صيف الموشوم بالبحر.

ولا هذا المكان هو المكان

يا .. مدحي

هنا فوق رايك

ما العمر إلا لحظات

إني أصدق أن أنتهي مرة لأقول لي:

لو كنت أعلم ما الذي كنت

تخبئه لراي

كنت تلوح بالمصباح كائنك حلم ووجد

كنا نكفكف في الهباب دخله

ونصية أشعة الموائ

فتراسكتنا هراي حلمي في حبيب الوجود

معلقة خلاصي.

لكفي حين اقتربت من الرب

ورب أفراس الزمان صرحت ، يشهد حافتي .

يا دار ما عاش الذي يلقي

علي أحجرك السوء وردا

هذا أنا قدام بابك مثقل بالروح محتال

وعمرى بسمت

هالقلب مد منزلة صبح ونسح حكاية

صبحي يوق بصبه سحر

له رسم نعمة للور في حلتنا العكس

وعلى دخله بانتظر الفجر

تمو ثم نمو

ثم .. توري وريتان.



على قمة قاسيون

□ عبد الكريم السدي *

ركبتُ السُعد (أُذْهُدُ) فعددا
وجئتُ الصُعب من بين ، فعددا
سيت مع البروق عددا جئتُ
فصمت "لُور" يستيقُ الثُهدا
سهرتُ السُبح في عُدس من
على جسد تلالاً واستدرا
فلاححتُ منك ، بيتُ القُدح
وجئتُ منك ، مناس العُدرا



بواصلتُ على شاطئ كليم
فصعب في تمرد القُدرا
نُحرتُك الموابُتُ والأمدني
وبصوت هـيهات وهدرا
كأن لم يكن يومُ بيدي
وعشتُ الدهر في وجد السُدرا
نحديتُ الماشع في مـ
فتتبت في صوتها استدرا
يُعدتُ لُورُك المدري عُد
هيئتُ في سحبت العُدرا
على ذراج ربح الصبح بأنني
وثير اللبث يحصر الصُدرا
فأنظر فميك (إلى ليلاي) بجم
تولتُح فميك من عهد تـودرا

* شاعر من المصطفى بقم في سورية.

هــالـاح الـهـومُ في بـشـرٍ وـسـمـي
 الـا يـمـلـيـر فـانـتـكـرـت فـتـكـرـد
 يـد جـي الـبـالـيـل العـمـريـد أنـتـسـي
 هـيـا شـمـها بـقـلـتـه مـلـيـاً
 شـفـاه الـوـجـد مـن رـهـر الـنـدـامـي
 شـمـر شـ بـالـمـنـت وئـيـت مـطـكـري
 فـحـار لـمـر مـ بـيـب مـنـويـلا
 أـمـتـش هـيـك مـن مـمـي فـالـقـي
 وـدـتـي فـلـكـه عـرـمـتـ وـمـمـاً
 فـشـمـت في الـمـد عـر يـب سـمـم
 رـك الـآن رـبـقـة وـورـد
 حـبـك يـب دـمـشـق (هـلـا تـمـي)
 مـزـاري أنـا يـبـا شـمـم شـمـي
 وـمـمـتـون بـمـا اـمـتـهـوي مـرـاراً
 اـحـبـك يـبـا شـمـمـي فـسـمـمـوتـاً
 فـارـسـم فـيـك مـمـمـي جـمـمـوت
 وـمـمـقـق بـالـبـشـر وـسـمـمـتـاراً
 عـلـيـي وـعـمـد وـقـبـد مـمـمـوت وـسـمـاراً
 وـقـد عـافـت شـمـفـهـم الـمـتـطـاراً
 وـتـشـكـره إذا غـمـي وـمـلـاراً
 شـمـر شـ مـوـي جـيـهـتـه بـمـمـاراً
 وـقـد سـمـمـك يـب عـرـمـي جـهـاراً
 وـمـم كـم عـلـي فـمـر بـحـيـري
 فـلـالـي في حـمـلـك أـلـمـمـرأ
 فـدـرلـها تـقـر عـك انـمـهـاراً
 تـمـشـر فـوقـنا الـجـمـاً وـغـاراً
 إذا مـا الـهـمـمـي يـك اـمـتـجـاراً
 مـمـم عـمـم وـقـد سـمـمـت مـراراً
 وـمـمـتـون بـلـيـك وـالـمـمـهـري
 وـمـا شـمـمـم في رـوح الـفـهـاري
 يـمـلـل عـلـيـك وـالـمـمـي مـنـاراً
 وـعـالـيـتي تـحـيـمـل لـك الـخـمـاراً

أول الكلمات.. اقرأ!

□ عديان كماني *

عظيم حبسني إلى هذا المكان؟ أي ربح حملني إليه أصبح وري وحسن سيخ في المساء بلا حجابي، وأمشي بلا ساترين.

يا لمصدا روحي،

هل تراسي رايته في وقت ما؟ من سورته بعلقت بداخلك من قراءات دفتر عز الدين؟

ألمس في سمعته الصغيرة تفاصيل المكان الموصوف عذري

« تقول من المعية ليس بيننا ذنبه هناك عيشي الحبيب اليه إلى صبح حصر يترش عتبة ويمتد ولا يتوقف سببه الأرحاسي حتى تدبعه حبيب عرق لتتعلقه في يمينه الأبيس يترش المساء تجمعت مداعد حشيه عيني ومدات طفله نتعلق حول برضه توسد مساحه الدار نصب فيها ثلاث بواوير، وتطلعي دالية عجوز تعربش على عواد نصب هندسها معي وذهب برسل ملال ولا تنب وتذكري عاقبتها ولا تنصب. بصب بي خلف شدي، ويربح عيني لتفتس في امتداد المساء فخر يمسو وهو يستطر العشب.. هكذا، قالت أمي.»

صحو من علوسة قراءاتي هاري المس حولي بروجون ويعلمون بلا مسجج تنهذي جسدهم الهلالية عس موحات عشب حصر، لا ليمس حصر بل مريح ألوان مدي مثله إلا في حشديت مدير لو استطعني ن تخرج في حشو في رسي التدي ربح الأديم العديري للمد حولي بجماله الحلاب ولا جد لحلاوته وصف

« رأسي الهادي هذا؟ »

الآن تذكرت. ضمت سيزور. تلك المره البدييه، فكانت أم يدي تكتفي يدها على خاصرتها، وتلوه بحمل مرر ثقيله وكلم ساند.

« ماذا تحملين يا مدير ؟ »

يصحك مله شديف، تندهز بالجلجل يدرك نبي عرفه سره بطوي رسه فيعيب بضمه بي صيت
رقبته الملقه.

حد نفسي في محض ليس بمحض. لا تحده حدود. وفق لاوردي واسع بظلكي ثريت ملونه ياكوس فرج
لا معاه ولا رس وبوابه عملاقه ري قوعدها ولا ري لب نهيه. على حبيبها رحات م ريب يهي من
حلماتهم. بي ايديهم الوخ وجدول حبيب.

نور ينعل كحل شي. يحترق جسدي واجساد الناس الرائعين.

ناس قريب كدو رابعين.

هكذا تقول أم بدر.

تري من حلال حسدهم نهرا من عمل و شجرا تطرح المي والسوي. وقدمت فريضة ترتدي ملابس
بيعه شبه صفاتها يبارق الصعابة.

هل هي الجنة؟

حبيبهم م بدر فتب دلت من حده بهي ابي شوان المديه؟ و عرف ن حدود حبهها لم تجبور قريه

وأرقه المصير؟

ملقو عليها القاب عظيمة م الشهداء م الياس م المحيم بحيث عشرة م الدصور، ودهنهم واحدا
بعد الآخر عبر الدبر صبرهم لم يمشر حد على حبه حسوب له قبرا دفت فيه شيه و سميه كان
يكتب في دفتر صغير يفتح عليه فتملعه منه يوم عذره للمرة الأخيرة عطاه الدهن قبل لب

هكذا أتت يا أمي.

ولم يرجع.

قالو تاترت قمنه عن مسحة المعسكر همرشوا الملقه بالجزراب وسووف غير م صدت

دهنر بي حمرت لب م هناك حمرت زراب دهمه في قبره واحتفظت بقيمه قالت

إن شهيداً م صيغته دلت يوم.

ومسحت رأسها، ولم ير أحد دمة في منتهيها.

من هذه المرأة؟ ترسل اولادها، وتستعيدهم جيشاً؟

نارة بانو بها من الشرق ونارة من العرب ي عالم يعق على قديمهم؟

في ذلك المساء وجدت باب درهم موارب قدخلت ربيته فتح الصر وخرج منها صرة اخرى فخطها

عن مواب زراب قطع وصعته موه على بلاط البهدة وزاحت بشج يحرقة

لحظة أحست بوحودي لم تتقص ولم ترتبك، أخذت بيدي واجلسني إلى جنبها..

قالت وهي تشير الي وفق لم تشيه

هذا م موصور المعربي وهؤلاء ولادي المشرة بقع ورأسهم هوري التعلب إنهم بانو إلي كل مس

يخرجون من هذا التراب، تتحدث ساعة، ثم نمترق.

- أنت لا تعرف هوزي القطب؟

كس يأحد شباب العظيم إلى البساتين والجبل التريه يدربهم على الفن ويعلمهم كيف يركبون المتجرات، حتى صاروا رجالاً، يقول لهم
- انصروا صيروا وحيداً تموت تحت (اليساتير) الثقيلة.

تعلم من الأمان بدم الحرب العلية النديه كيف تمسك الأكفم وتمنحج وحتروا قديمه نطالق من مقلع
كفات بحجم حجر صغير، ثمرى قمتجر.

رجل ولا كفل الرجاء لم يروح وبقي على وقته للرجل الذين قتلوا وقتل إلى جانيهم. إبراهيم أبو دية،
و بو منصور العربي وجد مل عريقه وعزمي الجعوني وعيوهم وغيرهم.

- هل تعرف؟ هوزي القطب هذا ..

وصدني ريت وجهه الأحمر ويديه المروفتين يسبح متفجره شديدة التفيد، سر لك ضيلو عرام،
يركض حره في سيرة شخص كبيره يقود بو منصور العربي يركضه في المظن المرسوم، بعد لحظت
تلفجر. وتدمر الشراع كله.

- أنت لا تعرف أبو منصور؟

- بل أعرفه!

في ذلك الصباح قست على شرفه مجنونه على باب بيتي م بدر بلهم لم عهد من قبل مسطت
بيدي، وركضنا إلى بيت.

ر يته مستقب على هراش سنك لأول مرة راه موبضه وحده ساكني وهي نهز يدي بهم
- هل مات؟

م بدر حميد الحديث ولا تحس القراءة خرجت من شيب شوبه الصمصص دهره الدين ودعته اسم
وجهي.. قالت

- خذ، واقرأ لي منه في كل يوم.

وصطت قرأ لي حتى حنطت وحنطت ظلمانه عن شهر قلبه كضب على صمخته الأخيرة

- أول الكلمات اقرأ، وحتى نهاية الأسطر.

مضى عز الدين ولم يرجع

ومن يوم لم يسأل أحد فدرت نفسه للجميع يمس ل الا حضور المدم تحمل صرّه لا حد يعرف
هيه الا ب وتقل بين النكالي والأرمل والصوب العرامات الكشوة تواسي هده وتحس على تلك وتطلق بين
كل جملة وجملة

- دفت هوزي القطب و بو منصور العربي ولادي العشرة وب رلت م بدر

كذب أديده و ب راه سهدى وسن الرجح لكش شيب محرف كانه صعيحه ب انصحب بين
عيني، وضريت مؤخرة رأسي. مستطت على الأرض بلا حراك.

هل هو موت؟ يا بني هكدا في لحظه خذنه. لا ملك ملطه على حوامسي شربك ميوه. وفي موقف عن ملك لماني. وفقدت المبطرة على كل شي.

لا بد انه الموت. ابل هي اللحظات التي يسبق الموت. احسن باناس من حوتي. سمع همستهم لدهشة مستطير. يا حرام على شيايه. قبل اقل من لحظه نفس بقم مثل النحلة. حتى انني اري تصاميل وجوههم. لكسي لا استطيع شيئا.

عبيدي متحجرس. وخيبد دم. خمس بسجوته يرحف الى حاسب دني لا بد به السقطه وارنظام راسي بحجر الرصيف.

عيب لحظه وعود حري لكسي ما زلت على قيد الحياه هكدا قبل رخل وضع راسه فوق حشري. وسمع وجيب خافتا. قلت نعم ان على قيد الحياه. ولم يسمعي.

لأن سمع موسي واصعد ظفم ثم يقفز من قبل ياحده العمدي الى وديس بعيدة لا استطيع لپ ميرو ويعود الى دني كفايه رثت الفصه يلوح لي شيع بيده الدسعه هيهت في يسمي قشعريرة بهصرتي حتى الشكاه تمس بو يلبث الدهر يديني نور يسمي وجهه وقعبسنت عشيق تتحلل لحبه. ايلر كثريرة حملتني يهتير.

يا جماعة لسه فيه روح

وتسارعت خطوات الدس بي. دخلوسي الى صبره عابرة بطول مسبقه بقلي الى قرب مستشفي

يا الهي صميهة در امحوت بين عيني صميهة در صميهة در. بل صميهة در.

ر يته مستلق بلا حراك على فراش مملك شعرة الاشيب العرير يعطي حيهته وتصاميل وجهه ما زالت تحمل الصرامة والقوة. تسد رسي الى صدره صمف وخيب حفت. فزفب به ما يراي حيا هدر الكشش الصلبي. حملا صميهة در مشوتين ياكديا صميت.

لوقت قبيل الفجر هوزي القطب يوزي في يديه الرقق شمل الصيل وحمله الصميهة در. وهمس بحد.

ثلاث دقائق فقط.

هرون محترق الفاء الجرحي الى درج الطابق الارضي دخل الدهليز الرئيس على حانييه عرف الحرس. محظطة بهمسظفر بعضهم يستعد لنوبه حراسه وبعضهم الآخر يقصي استرحه. لم بلغت دخولها المدحي ابتداء حمر فشد يعودوا على رؤيته فكل صباح يحمل اليهم مياه الشرب من بيع المواز. ينقل صميهة در الى الطابق الاول ومثلهم الى الطابق الارضي.

يسمع عيسيم المتيل. يصرح صوت مثل منقطة خط عقرب. يحته على الافدام قبل ان يمد الوقف. يلتقي واحدة الى داخل العرفه. نحتله جبهه التيمس وخرى الى التيمس. وسطلي مستقيم ثم يقفز من السفده الى الخارج. يمسلي الموز يخصه عبد الله العمري ويثبته هوزي القطب ويبعدون عن المعبر الذي تحوّل مع من فيه يد. تحطت الى ركف.

كان يسمعي ابل. كم سمع الآن ما يوز حوتي. وسمع م بمر زواجه الذي يقطع ياد القلوب.

لم رف من قبل كم رف الآل. ماذا يعني لب هذه الرحل؟ عرف به حربه وصديق حمولة روحه الذي
ارحل بكسر، وصديقه من بعد، لا نقصي ليله قيل ٠ يتصيب وقت ضويلا على عبه بيته او يبهى تحدث
إليه، ولا يتحدث إلا لهما

كتب صبراً في ذلك الوقت كرس في مفرسه قريبه من المحيم و عرف ولادف العشرة واحد واحد -
رايتهم مع أبي منصور مرات كثيرة، الصامل مثل غوري

- ين منصور الوفدة يعيرون عن لحيم عتب وقت النهار

يوم استشهد ثلاثة منهم دفقة واحدة بدت تعرف.

قالت بعد أن فرغ من مراسم دفنهم

- ولا يهتك أباً منصور في عدي غيرهم!

حسن بسمعت لحضن الذي دخلوني إليه شعر يافس رحلن يحيلن بي يتهمس

أحدهم مد يده إلى جيبه وأشرع محمطلي. والدتر الصمير

لا بد أبهى يتدسمن الآن ثروتي التي استلمت من فقت ثلاثة آلاف ليرة بدتمم والحصار يتدوس

لا بهم. لم اعد اضطررت للأمر ملامت في ملوتي إلى عالم حر

عدي حء ملبيب المحيم الدخطور حسن قل بصوت ضعيف لفضه جسم وهو يهز رأسه يمه ويسرة

- لا فائدة نريف،

وأشار إلى رأسه - صرخت ام بدر!

- لكنه حي.

أجابها بثقة عارف.

- حي ميت. ريب دمي ليس له علاج حي ولو خدموه إلى آخر الدب الأحمر بيد الله لن يفلو لأمر

أكثر من خمسة أيام أخرى على أهد تقدير.

بعد أربعة أيام مات أبو منصور

قيل ٠ يصف بمسة الأخير بيت في عييه ذلك الحلم الذي يتراعى لي الآل. مرج حصر، تحمر حطوت

العلاج في سمجة ضارب وروب صيحه لكه. تضم رحلات دهم ولهم من وإلى ظروف الرينون واللب.

في ذلك اليوم مسك بندي كده يعمك به- الآل. يحلس إلى حسب رحل حمر الوجه ويده معروف.

بشرسان مرجا أرجوايا، ويحلمن- أخاه من أسكنهما، فيشدني إليه

أرى وجوهاً أليفة أخرى. تتيسم لي وتستقبلني بيشر-

مات أبو منصور على فراش حمير لا يملك قوب يومه -م بدر وحده ودعته بتلك لابتسامه الصديه

ضاهيا تعرف بهم سيلتين يوما في مظان وصفته لنا فجاء ككسا وسفت. يطالمني دفتر عز الدين

ول الكلمات أقر وحتى هذه الأسمر! غلغلي ب مي نت سلفتي ذاب مسح تعرفين لا أعرف،

وقد مفلتكم سأحمل إزتي وامضي، خطوة على الطريق، أحبك يا أمي.

ثم محسٍ ولم يرجع
 حسن براحتين بردتي تجوسن حسدي
 - لا همدة بريد دمعني
 وقيل أن يخرج من الباب أودف
 - أرسلوا في طلب أحد من عائلته ليأخذه.
 سمعت ما قاله بوصوح، فلم أفتكره.
 راسي يستريح تحت يده - ثم رائحة مراب تنتشر في قصده المنصر - وصدي صوت عفرته (عريد) الودع
 - أبا أمه:
 ثم اسدب همسها إلى سدرتي - قصده دهور، مده برد يستقر تحت عريشه حميه - ثميت لو أحمل معي
 هذا الصوت إلى الأفق الذي يروح أمني ويمو بين لحظة ولحظة.
 أذرعٌ بهضاء تمتد نحوي، وأصنّة عملاقة تظلّ تردد.. اقرأ، اقرأ..
 حديثنا أنت يا أم بدر، فقد سرقوا دفتر عوّ الدين!
 بعد لحظات، أخلقتني في صرّكها - حقة ترابي جديدة!



أنياب الظلمة

□ محمد رشيد رويلي *

مصدرة ريتها وقعت بداد على قطعة قماش يعيها .. مصدرة لامسب ادمني داملها .. رفعت عينيها اليّ، فعمرتها

سحطت وقالت طفاي عرفك؟! انشمب، وقدمت لي بمسي. وما برال دملتي نعبت بادامها ..

تشرف، وان بهي معلمه و عتد سي قرب لت رويه بظفتي كعيرد اين هو سب؟

عندر عن دموعك و لفتك لك مسي سي لم كض لفتك مستدر العلف او البطضاء عني يا طفاي،

قدر ما كانت غايي مكتبة الحقيقة

.. يا لا اشد في ذلك بد لفتك لم تفتب اتحرر والالم وتجمعت بدرف الدموع وملق الرفراب؟!

.. اعطلي فرجا لأضتبه ..

صمتت نبي، وهزت رأسها بشاغل فتلة

.. الحق معك ايها الطفاي

عندما خلصت أناملها من ككماشة يدي فكت،

.. هل اعجبتك قطعة القماش مدرة؟

.. جدد... أحب هذا اللون، وهذا النوع من القماش

.. ماذا ستفعلين بها؟

.. أنوي تقصيل ملقم منها، وأنشد؟

.. وان ككذلك، وسادفع قيمة القمطتين إذا سمحت لي

.. لا تفعل أرجوك

.. احفظها عربون صداقة.

و مسحكت دملها لمسترحية بجديبي ومعلط عليها برفق، ففهرت: سها مواقف

خرج المنجل فلت لها بصوب خميش

.. متى ازالتي؟

أخبرت بهدوء

«عذراً، في مثل هذا الوقت ستراني هم»



قصصات الرؤى ملأت هوائي وحلّت رحلها عند الجموع. تلوحود الي تبيس تحت قناع الضغابة المحي
حشى بن يحمد اشتعل وروحي، وبعمري ثلوح لا بدوي.. في دمي يورق وهو المحوّل. بحشفي القتمه في
مشرف الوقت

لم يبق في صمدي غير رماد الجمر ودخا الحسره. شققت شمعي في باس الصراح، وباحت شموس الحلم
في عزّ الشروق قلبي برعم الواحس والعواسف يهروا حبيب حلف ظل حميله
رسو اليه قصصهم يهرب ذوي مدحج لأفكار تسلي بداحله سلم الأفقصر و بمش هيها ذهق القيم
والأفكار لحثه ضمتال من الدموع بوس الیوح في شمه الغموم

بصهل شهب السماء ويدم الليل غريب ونعتمني الأسرار من حطر النهار
حملت عياف حميد الحصار عرق في بحر عطر شداق اقربت مني ككثيرا وورثي تعاقب في عماء
الريح بصرتي، وبصوت يحمل انكسار الهمم قالت

«أخي تحب أن ترأى، هيّا فليتا عبر بعيد من هنا

تدبقت يدان ون لم الحروف تمسك بهم فتعلمي الي حيث تنالق المسدات المسكوبة بالكف صبح،
وشرع ارمأ البشعر لريح الوقت عشتقت ضل الجهب ونهروا نحو شوارع ملتفه حول بعض النساء اللواتي
معهن من الفجر قاعات حور»

تعليت عن يدها، وأمسكتها من خصرها، وهمت في أدبها

« حيث يا بهي حيك في طفل قطرة سوء تجدد حمرته حيك هوى حدود الضلام.

« بهده السرعة؟

« بحس لستأب ب بهي ملح الأرض واليبور. وبس هداكس لا مصره القصور أحببت عذره رايب في
وجهك بهدا شموح وسمه نبعثر وعلى هديك نحمو لفرأب ومن شميت لشدلتني يمحرج بوح شمعت
يحلمط الحرس من الحكور، ويحيمي لؤلؤة في رحم الأصداف. الله يا بهي ضم ر يت هيك شيه و شيه؟

« بهده السرعة؟

« ومن النظرة الأولى فلا تعجبي

« دون أن تعرف عني شيئاً؟

« وماذا يحب أن أعرفه؟

« رائع أنت، وأنا سعيدة بقائك.. هذا هو البيت لقد وصلت.



بلا عيسى أرصد بديك الوعد ، اواضبط حناطري للمجهد ، سميت بلا حيقتي الأميلت ، فيها حبيبي مبانى
تحطك القاتل ، واقعدني ليات العمر خلف هودج العشاق ، أصنع هيك وهما ثم أعش فيه .. وجهك الخروب في
قابي ينتظر التضلي ، ولا أعرف ماذا سينتظرنى؟

قالت لها

- هلا بك يا ولدي.. حدثني بهى عما قليلا رحو ر نعرفك عليك وعلى هلك
- أنا يا حله ضمت سرير لا أمل سوى وراهي و هلامي سافر بهم إلى أقصى الدنيا ههلاً سمحت لأمك
مراقبتي بدون مقدعاس؟

- سأذهب يا ولدي ، وهي متجهيك

- يا بهى رغب ر سقت وجاعني على يدك كصفدي في دروب الريح استجدي حمر في عينيك مرشاتي ،
فماذا تقولين؟

بعثت عنها نهى ، وقالت بأنى

- بهى الطغالب ب منير مدبوح حمي سري بن صلوحي حتى يلمو في دموع العبدى وستهجرنى سرير
ولن تدخل صفري لشعك فيه خوابي الشمر ، وترش المطر ..

- يا بهى لقد شربته من شربى الحمر المفق وعرفني ر في صغرائك التيه ومنهبل الحمر في
عينيك فماذا جرى لك أيها العالمة؟

شرب بهى دموعه وحر بهى والضمه المشوب في صلوحي حرائق مشتله

- ما بك يا بهى .. صراخيني

وقفت أمه وقالت مشولة

- صرخية يا بهى ، وأنا سأذهب أهد لكهما فتجدين من القهوه ..

وخرجت ..

- أنا لست عدوا .. فماذا تقول؟

- سأسمع ما يقوله النهر الخالك ، وأعود ..

ضض النهر يحور صفيه ، ويطرح سنه حرقه للعشب والظمي . يصرخ عشب الليل ويلبس قعر الحبل ..

سمع صوت يزد له بالرحيل هبضى وسار حريه يمسح يحمز في جلد الصدر نبريح السر ويرهقه

الوحد

انقلبه صليد ، ويحس أن الأرض به تعبد ، والظلمة تعزقه بأب بها ، فيسقط مشبوعاً مملوياً مشتل
الأوجاع ، يصرخ بأعلى صوت

أيها الليل لماذا تتعمي بوائيك؟

رحل بهى الليل وأترك حلق القمّة بحمة تحمل بيده سيم تشق به صدره

يا هوس القبيلة والليل والليل لى ضل في زمن الصيع بدا ، ثم عد ذراجه ليطلو لواعجه ، ويرفع الأثقال

عن رسي يصيق به الحيا

تلمذة!

□ كريمة دياب *

أولدت في ملابس الحروب ووصف صديقي شعري بالملوحة التي تعودت عليه منذ رمي طويل فقد أخبرني أن والده ألبسها الحجاب منذ بلغت الحادية عشرة من عمره

أخي في لثبي والعمسين لأن تصح لوحه فيه سورة يس من القرآن المظهر في عرفتها دوم تسعدني في دروس بالتحية دون راف تمسك قلب إلا لرسم الأهرام الجميلة رسمه على القماش ثم بيد بطريقه بالحيوان الطوبى المساعده قلب رب في دون الأبرة في يده هي بحبها ملابس وتقوم بوجبات البيت كلها، وتنفذ طلبات أبي

إنه اليوم الأول لها في المدرسة الأساسية لتعليم الكبير

هنا كتب صبر عذبت في رثمتك بالفتنة وتطلب من ريش الدرس معها حين حسنت لتكفرا منا ونساء حين نشر تطلب من مرادته ودراسه بشغل همل وإن قر بشغل جيد تسألنا سله عن موضوع الدرس ذاته لم يحضر بياني بد في لا تعرف القراءة ولطفه الا عذرت صغيرت سمعها تصلي ودعوا الله لا تموت قبل ر مستطاع قراءة سورة يس ربه مصغر من قراءة القرآن طفله

لوفي بي مدة مدة تويله وعدم صرته صالبه في السنة الأولى في لحظه مستطاع إقناعه بد تذهب مع جارتها إلى المدرسة المسائية لجميع الضيف ولحروب بدلا من الصرع الضيف الذي تحسه في عيناها عهد طوان النهار، واستغال كل ما في شؤيه!

عند في عصر اليوم، لطفه بدت مصغوبه ومخرجة ومربطه، ومتشعبة المشعر ومشتته بعد يوم رجفت من الجمعه هوجب في تحلى بعزده بعد ر عبت ب صدم العداة تحاول قراءة من من كتاب يده سرعت إليه، قبله معيده به، لكنني زيت الدموع على حديثي

- ما بك يا أخي؟

- هناك كلمات سمعت كيف قرأتها المدرسة لا أذكر شيئا عرفتني قد كبرت ولا يمكن المتابعة

- ما، حياتي هد ضيعني في المراحل الأولى ثم تعالني ساعدك الآن نعلم كيف ساعدتني واب صغيرة

أمكنك الصنوبر و مسكت يدها شبر يمسكه هي على الصلوات وأقر بعلمه فظلّ تظلمه على حدة وأدربها على فراشه عديم قرب ولا سطر بمعدنه كندت برقص لشدة عرجها لم أجد أمي سعيدة بمثل تلك المعادة يومها ، وذاك البريق في عينيها لئن تهتد ، وقالت
- لكنّ المدرّسة تريد هذه الجملة إملاء عدّا
- لا بأس فنكرب عليها معاً
- فكيف وأنا لا أعرف فكيف أمسك بالقلم جيداً بعداً

بين تعرفين و تدرسة زهر برعة والتفتبة الجميلة نوع من الرسم نضا
وهذا في مشاوار مع الضامة والكتبة فتقد وحوذت حبيب وحسن امام الثمار شبع برسمها و
ممسلاً بحث عنها فاحده مفتح القران ، ونحوه نهجه الحروف في الآيات و السور القصيرة تمت ان
تتلم كل شيء بسرعة
حاولت مساعدته في معظم الأحيان تحببته فحصل رتبته حتى هي مولعة باحتي ويتوقع ان
تمشي به ريث يمشي تعود حتى من عمله متعب ولم تحصل مبرورة معها لم تحصل ضويدة البس على
أحد ، فأجابت تقول له بهيمية
- لقد شرح لك ذلك فطر من مرة فلماذا لا تتدقري؟ رطفني حتى تمهي

بكفت في بحرقه بسبب ذلك حاولت تهدئته ومراحمته لصفته كطعمته انعمه تريد حتى التي
تحبها فطر من ي مد ، فهي المصلحة والمفترية اليه ، تُرخصه بشقيته التوم التي تمسكها ريث في أيام
مباهما الأولى ، فكما تقول هي شبهها كثيراً
ذات مرة ، جلسنا في مستند لاختر في الاملاء تقول له حتى الصلوات وهي في مديرة ، تريد ان
تنام بعد العدا تعود من عملها مرهقة ومي تحوون رتدرب على الصلوة بامت حتى ولم تستطع حتى
شهي واجبه دخلت ب حلول المساعدة لخص في لظفرو م صعب احدى الصلوات ومسحبه بالمحاجة
اصبح لخص في الورقة رقيت حذاً لدرجه ان القلم دخل في الورقة ويرو من المنفعة الأخرى فصعقتنا معاً
صعقت من لخص الدمعة في عيشه حيرى مداريه وصعقت القلم في الثقب وذهبت الدمع ظله بالقلم ،
وراحت لئول به ، ثم قالت

ان ذهب الى المدرسه ليوم لا ريد ن سحر وميلاتي مي
مام بل ستردب ، م هذه الورقة فيمكتف الصلوات مي وبدي من جديد
- لا وقت لدي ، يجب ان ذهب بعد قليل
- فلما حاول

أدركت ان مي تحتج الى الحسن والرعيه وان لخص ر حذا بهته بها وبدرسته ومدرستها
تمام ظفم فعلت حين فطت معار وحاولت حده ر حقق له ذلك رغم انه تجرّب في لخص قلبه ظل
مع اختي ومعنت لو نه هي التي تقوم بذلك تعيش حتى كثيراً في حلام الوظله ريث يعيش حاله حباً و
طموح حاصن

استعادت حيّ لثني بمسب، ومشيتُ معها حتى باب المدرسة سلّمتُ على زميلاتهنّ شطّفت طفل واحد،
 للأخرى والله لم أجد الوقت للترافه ولا لتحضير درس الإملاء
رفعت أمي رأسها بعزّاز، وتظاهرتُ بأنّها لا تسمع شكواهنّ ثم دخلت الحصّة قبل أن تدخل المدرسة
 الشابة صماء
يومها جاء وفد من (التفريرون)، وظلّيت المدرسة من أمي أن تكذب على السيّورة نصّ الإملاء، وقالت
 للمديرة هذه تلميذة سيّرة مشيرة
 حسنة أمي لها، فوق الريح في السماء فوق الغيوم وهي تكذب بثقة ويحفظ جميل والجميع يصغفون
 لها، نحيّة ككبيرة لأكبر دارة متفوّقة في مدارس المدينة



صمت المحابر

□ عومي سعود عومي *

* المرأة التي تكتب على الرمال غير مرة ويأكثر من لغة، أي امرأة هي؟!

(1)

تعمد رشكك، مام رجل يدخل عرفتك ويضعف هدوء وانوس يطلب اليك و تستمع اليه وقين ان تقدم ي صياحه سر ن يحدثك بقصته قل لم تجبرني روحتي عن علائقي السباحة لو فعلت ذلك لـ بروح ومع ذلك ظلت حياتك مستقرة حتى عودتك من السفر ثميرت كثيراً: البلوحة صارحتني بماضيها: وما سكنت لغته في حياتي ومنيت التي ر تي اليك وشرح ما بها فيه هل تعلم بي صمت حتى به مرتبط بهيري على ذلك وقول لي لظفل اسن قصه و د لى رعمه على حي هذه الدمه فشني عدم فتحت لي قلبه وحدثني عن علائقي صمت، شعرت به مدهقه دموعه وظلمته وتغيراته بلعتي ما حباته مو سوات. انه امره رايه متعطفه بأسرته لا يريد ماضيها ر بعديك ويعديك لظفل امرق من ماسيه عبرة لقد رادت ثقني به قو نك اني حبيبي واسي احبه ماضيها ملحقته م انحرص والمستقبل فلت جميع

(2)

سيد اليوم الأول لعودتك وبت تسأل عنها، وضدما لم تجد من يذكرك لماروت وذهب لي بيت منها قلت لأخيها إنك عرفت مجموعة ككتب سابعده اليه سدمتك إحسنه الأ بنت واسن البعث حتى وجدته ذات سميل مملكت رقم هاتمه وموعدا بعد دم ككتب تريد ان تعرف عنها ككل شيء قال لي من عبر اسلمتي ان تحدث في الشرع، دعني الآن والى الله، تتصعب ويصعب شريقتي ما فليقت فقد ذهب منها لم نفس بها وعدتك بالزوج وصمت يده بيدك وسمعت على ذلك لولاه لى عيب ما رلت دكتور كفيف تايك وجسدها الرحامي يهرز موافق مع مشيها دلعه يمدع مع انصر صمدها بصموريين يشحراا فشتغل على وقع حراطينها بصمورها تبدو الحياه رائحة تقيض على يدها، هتمس بروحك تسأل إلى جسدها وتتعد بروحها تعبر ان حبيبك ككسمة ربيعية تشعرك بسعدته ومرحبه تثرثر وتلمي بكل ما في ذاخه كلماتها حمراء سمكرك فتعجب من الأوصاف ما يحفلها بفيض مرزور رسمها بجمه متأكده تيهي بمنتها ذهبت ان الأماني التي اتقيتها فيها، فتتصم شيئاً من عهده و نصي

(3)

ب هذا في نهاية عقدي الثاني تعلمني أن أنتظركم خمس سنوات، فهي خلال ذلك أوستك العليا بعيداً عني. وافقتك التي وحملت بذلك اليوم الذي يعود فيه هلي له يوافقوا وب لم قبل من مقدم لحطيتي لدا لم يطلب يدي وسافر؟ العرب بطوفي في السنة الثالثة لفيك لم يعد لي في من للرفس في الوقت الذي بدت 'حسن' مع بعيد عني. وحولت عذرات الطالبات العيرة نحو صفت داخلية وشعرني 'ممي' لا 'عمل' سوى الممرات وافق هلي عن الذي تقدم لعلني فمضطرت للموافقة على التعم مع في هلي من حين.

بعد خمس مسملي وحوال إحراخي من عريتي بشعوني بجه لم يحملني شيد ولم يهت عن ماضي. تمسك بي 'حسنت' به قد يوحسي عك. بعد حفل م فعل هل قول ته بي... وقد قتها مدد قول لطمني؟ ب 'حيثك ويدي فارعه م الآن فندي سره مددا هل؟ ولدا حثني بعد هذا العمر لا يضيفك م فعلته العربية؟ دغ فمورث ليقس جميل وراسه ودع حيثي عمه بك دعمي حيك وب بعيد عني لا تحملني ديب لم 'فرقه' أن لم حيب وغير قدرة على المصفا من سر واقعي لدا نصر على تعديني وتحملني م لا ضفة لي به لقد هتدب حياتي هامة وهديه صحيح مي لم مكل إلا بي عودت تعمي على بك مسافر ون تعود واني استميدك في حفل يوم 'زي' صوب وافر رسناك وعيد ظلمناك مدظورك ولا حد من يشف دموعي مدا تريد مي؟ ب غير متوازيه وغير قدرة على التضيف مع داني ومع واقعي بت من حول حياي إلى حة وان جهمي. هل تعرف م ميس ن تظون حبيبي وغير قدرة ن تظون مكل و 'حقك لك السادة؟ لا تعرف ن الحبيب أو حزن في الدحل حفل العلام غير قادر ن يحرحه؟ لم سسل عني وقيل لك أن وحلام قد دخل حياتي و عاد ترتب 'لوبيتي؟ ظلمناك مصفاً جروحي. فميتني إلى وجهتي وحرني. تاروني لسوا في فأت منذ الآن مجرد حكومة تسمى امرأة

(4)

وراق الأشجار هوب عن الدروب وغدت مذات للبرين تحشطن متعمة مع حرفة الريح. تحرك 'شبه بدوران لولي حول داهي' حول ن 'برقع عن الأرض فلا بسطلي في هذا الجو المبر حيث متجههم. الحبر بنهم قلبه لدا ذهب إلى هلي ومالك عي؟ 'حرجني لم 'صعب م قلته' صعب عني وقلت لأحي أعطه شه

بشعب في محاولة لإرسنها فكل هل تلوميني 'أ عذب لأجلك لم من م توعدا عيه لا ترضي همي و'لامي م في هلي لا يعرفه سواك لم يستطع حد التمثل إليه ولا حتى زوجي لم 'منحه سوى واجباتي

بكتت وصعبت دموعها ثم 'صعب عندها تعرف ن المرأة يصعب عليها أن تتعدى للجمع وأهلها، لأنها تعيش على وعد، تستمر لها م فعلته، ويتم إلى حايها وجاني.

(5)

تدحطرت كفيف حائك مفردة ليدسه بخصمي 'مفتة' - وشعره الداعم يعزل 'لريح' أم وجهه فمتع ببيادته وابتنس منها ظلمته. يظهر مدى استجابه مع حبه للحيه والظهور والتمرد
سأليمني م السعدرة وانت تعرفني به لا تتضمن الامعت بسأليمني عن مسألة استغرافية، لا احد يستطيع تجديده مهيبة هل هي من الداخل م مداة؟ من هرت حيد وهرجند محمد اللجندب التي يمر به دخلا بمساند حيد عطره بعطره بدد كثر بالث كثر الشمر التي على الأشجار في الصباح نملئ فلبه والشماع الذي يبره قمع الجبه بوانه تجرد ن لمس كصه لا احد يعرف حبه الا الريح التي تمر والأشجار النالعة على وريقاته أعصانه.
عبدني تحترق ابتنس منه التي حلتني من حواني لا اريد حريف برثي حبه بل ربيع يعيد لحبه جماله، لتطمر الطيبة ولهم الخصب ككل مظهر.

(6)

اه منك تقوى إلى الأمواج التي تتعصر على الشاطئ تروند وترتمي في حعن البحر في محاولة لأبدع سمويه جديدة لتفني بسب الموجة وانته بش في مسجرات الحب مدد، فعل وهل تنظر احصاءه؟ هن سمعت عن مسجرات احصرت الشجرة غير منهم ادة يمسك، واده لم يتهافت مسجراته بالري والعبه شعوري بالعتد بالندب جملي بصرف مشغل غير مشور م غير قدره على التوازن رشدي وهل لي م فعل؟
م ضعب عثراب الحب وم ضعب الاحيد بعد الاريفت حين يصبر الحب خلف الأبواب الموصدة تطلبي إلى عهد الزمن من م حتى يلع مري لانه درج دعه متعه ودعي حتمه بصورتك في عيني هرح لخمصوت ولاستغفه الحب من عموته الحب مشور حيه حين تحلمت المرة للعب، م بعد الاحتر وعوده الماضي، هن حوت مصاعف بسافر ويمشتر في عيني وفي شر بين حسني شتي دعوي هد بصيني، وقد هت بصيني من الحب، حين لم عرف ظفه هوراع ومؤلم به كغذب لا بشر العشق منه سوى بعض سلورده هودنك غيرسي من امر، ترقب مجني روحه وهرجند فطه، إلى امر عصبية غير قدرة على التحفظ بمشعره فلم عد شارك في الأحداث، و جلس معهم على مائدة الطعام ابتنس مني عذرني م تحب، وتم أمل إلى طريق النجاة

(7)

يحل لحنس والهنوء لحقة الصروب، يبع اللشه حر موافقه وميه 'بيج أخلامي ومصني' لربحه التي بعثي بارخص الأثمن خرج من البيت لا حمل موي بضع ليرات صير على غير هدي دخل مفتي عب من الضروس سراقص الحبيب مدي بترافض الماضي صرحر على الطولة، لا علم م يحل حولي الهامف يرى نجر لامل وجبه ثمائه ويطلب منه حدمه ن بطلب صيرة جره ويوصله إلى بيته

الأفعى

□ إبراهيم خريبط *

صرخ أخي الصغير مذهوراً وقد تجمد في مكانه : انظروا

قال أبي مستغرباً منك يا ولد ؟

ثم رفع رأسه وناظره هي مائدة الطعام . ونظر إلى المكان الذي صار إليه حي

كفك ما زال صمغاً ، وبيتنا الذي نقيم فيه كغاي واحد من بيوت القرية ميمي من اللس والمخبر ستمه من الأعمدة وجسب الأشجار ومن الحطب والنش تحت شجرة شبيهة به . غرقت بينهم ككشاف يستغل بظله أقدام الصيغ في الظهير، وبيت الصغير هذا على مقربة من الحقل الذي يعيش من خيرات ، فبحرث رسه وبروعه في الحيف والشتاء ، وسقي بستانه . داخل من حصرته . ونحبل على مورد أدني من مبيعات محصوله

كفن أبي يحرق في باحيه من سقف الكدشف وإلى حطب الجدر وقد فعل مثله هي . حي خني ، اب نظور بريه وحذر . كفن المنظر مثيرة حيف . وقد استعرب موقف أبي وهو ينظر مثلك ولا يتحرك كضاه كاجر من فعل شيء .

نعمت أخي ، إنها تتحرك يا أبي

نهره أبي مدهراً : لا ترفع صوتك

ثم صاف بهوء وحشوع وهو ينظر إليها . سيروي ي مبركة لا مؤديك ولا تؤديك

رحمت الأفعى بطيئة من المسح إلى الجدر إلى حجر في الجدار بين حجارته الطيبة . وبدأت تدخن إليه وتبرس في حوائيه الراس . انطلق الدليل سوفس بره من الأرض وفل حزم من الدليل تحت مرء وكفان المنطق لا يتسع له وله ريب ستمود انجروح من الشئ ليحت عن مظهر كثر سمه

وقفت مراقبه يحذر وقد انرمه الصمغ ، ونهوء به مصحاة تتجم عه ؟ ! الطعام مرال في مكانه لم يمر بشعر بالجوع . حسبت نطلب شديداً . لعب رشي كثر من مرء . سمعت زقاق قلبي عيوناً مسمرة على هذا المنظر الخيف المشعوب ثقي وجوهنا . والوجوم أحاد بنا وجيس نمس

ردد أبي مرء أخرى . سيروي ي مبركة ، سيروي ي مبركة

تحركت ديتها وتلوى واندس في حجر الجدر ولحب الأفعى واحتف وشعر بحس الصغير بالحيرة والدهون

قلب أبي مستعرب عندا تركضته ولم تقهه . لا تشكّل حطراً بداهم في فعل لحظه ؟ !

قال هذه حية ، وقد جاورتنا . ولي تؤدينا ملامح لا نوديع

ثم صاف صلباً لا تحموا هذه مشرفة معروضة في الريف عودوا الى سؤل مصاصكم ولا نهتموا بها
سوف نرويها كثيراً اللهم ان لاتؤذوا فتعذيبكم وتصيبكم بأذى

يوم بعد يوم كعد وجودها ، وصارت حراً من البيت وشينه وفردا من هرادا ، وإن كد تقشعر قليلًا
في الوهلة الأولى كلام ربه ، والدتي وحيد صاب كثر من خوف وحذر من هذا المسكن لمريب فقد
صبرت تعللي الحليم والحنيف داسف ، ولا تسعمل وعده إلا بعد عمله سبع مرات وإن كان بطيف ، وصوبت
بوصيت بالحيلة والحذر من قد تسببه الأفعى وقد قل لي والدي مذك يامر ، ؟ لا تحب في قلن تؤذيك
ثم صاف مطمئن مراد في درب ؟ صحيح هي حبة غير به نهيم ويشتر

لم تنعد - نحن الحميم - موقف تمسك به - ونصر على الأشرء إليه ضلم تحذرت وتحذرت هل نقب مع
والذي في شجاعته وصمانيته ؟ م مع والدته في خوفها وحذرها وفلذها ومع ذلك قلب في سرت المساء
صممت القلوب وشمرت بشي من الشجعة

سألت أبي يوم : أنت أياك لم نر الأفعى ، فأبى اختفت ؟

وقبل أن سمع جوابه خرجت من حجر في الجدر ثم رجعت وتسللت وحنكت في لستف بين القش
والحصب فدن بي بسخاف ضلم يقول كلام عبرا هذه هي الحبة التي سما عها

في اليوم الذي ريت الأفعى بهجم على المعفير وحسن المصوران الأب والأم يحومان حول العنق هرب
ودعرا يستبشاش بصل صمو حي لاند صمهم من حنك النوب صم اجتماع عشار المعفير حادة
مستكثرة ، تحم وتعليق وتكور ، وترفرق معلقة عن حنك يداها

فأبى مي يا للمعفير المسحب الأفعى تتبع صمرف لا يمشى اندها ؟

أجاب أبي بهأى : ومن يستطيع أن يمد يده في جحر فيه أفعى ؟

ذلك اليوم صمهم هذه الأفعى صمراهيه شديدة وشمرت بالتشعيرة والحواف والعنق

بعد يوم اختفت الأفعى صمهم ن نفس وجودها لو لم صم صم صم في بيته برأيه دجاجة رافدة بلا
حركة ، فكانت ميتة إثر حنك دام فذالوا لدغها افعى

في اليوم الذي ماتت معجت عدل مي إنها الحبة تقتل رجاء وموشب وقد تقتلت بها يما
فانتبهوا وأحذروا

تسألنا كيف ؟

- انتبهوا حيدا في الدار وفي الحقل ، لا سمروا حدة ، ولا تمروا بديكم في الجحور وصمات وشقوق
الجدران ، ولا تقربوا منها إذا رأيتهم

ذات يوم حاد أخي الصغير برقص لاهث ، ولم اقرب من قبل بصوت متعشج وأمر كحده سائر من بر
عميقة رأيتها رأيتها -

سألكم يهلح من هي التي رأيتها ؟ وأين ؟

- رأيت الأفعى في الحقل ، قريبا من البيت

قال أبي لما رأنا نتيمه - انتبهوا جيدا كلما قلت لكم ، واحذروا -

قادت أخي الى المصن الذي رى فيه الأفعى ، واقتربت منه ببعته وحذر ، وقد صمرف - نحن الصمرف -
شعور بالحليش والتهور

مشعر متوتر متحسرة . تعجب ن ياسرنا أبي بالمودة تمكن موقفك احتلمت بعد للسير ، وأجسبت بالدهو ولشجعه عديم وصلك وريب من يد فصحكك سحري من ومن معلومته الحذنة إلا والذي الذي لشدت توتره وحذره ، وصرخ بنا احتسوا لم يكن الشيء المعلق بالأشواك والأغصان هو الأفى قلنا ضاحكين . إنه جلد يا أبي .

أشار إلى جلد الأفى ، وقال لنا أنا لا أقول لكم احتسوا من هذا ثم صدف إذ هذه هي الحقيقة الحية التي حكت عن الأنظر لم تفعل ذلك إلا لغير جلدك القديم لقد ندرت منه في هذا المكان جلدك الجديد هذه الأيام ضرتي رفيع وخسسية عاتية فهي في خطر المرحل لا تنواري عن إبداء من يلمسه ومن يشرب منه قد تكون هو وهناك لا حد بدري بن تحمي ومتي يظهر للعين ومن ي حبه تمنح عليه وتلمع نه حطره للعبه محترسو وحذروا لاتدسبو، لي التحش لاتشربو، من الحرس القديمة المتحدثة لامتوا يديكم في الممرات والشقوق لاتسلقوا الأشجار لاتلعبوا في باحة الدار بين أكوام المطبق والتش ، لا لا

عنه ثقيل باب يحتم فوق سدور و يلف حول عصف هل صرب الحصر عليه ؟ هل صتب عيب ن بعاني من كثرة القيود وشديتها ؟ أما الأفى فهي حرة مائة ١ . ريت بريق الحوف والحد في عيني والذي أول مرة ودرصت ن الحطر يهدد ولدا يحش أن تصاحب بشرها وأدلف

قال بي مؤفداً بلمعونه بنت خبطة حدة بعد ن سلمت جلدك وأرداب حساسيتها وعذائيتها هـ ن شخصي عليها . وأب ن ترك المكان ورحل وكضف إلى بن رحل . وهل هذا مقول وهذه رسد وارب ؟ التفت إلي فأنال أنتم خائفون ؟

أجيب بصوت واحد : لا ، لا يا أبي إذا هيا بنا ، هودوا إلى الدار واحملوا المعصم والقنوس ،

ساور عصف صويله ولما ر سها شطحه قمش يله بالبريت وشعل النار فيها وسار بولجها في شقوق الجدران فأنال إذا صتاب هـ بطرده النار والحد من حفره هشتها ونخلص من شره

فالت أمي الدار - خولها على الدار عن الحريق نظر إليهم وقال كوني مطمئة يا امرأة لي أحرق دارك

لنسب اليه ، وقال إذا لم تكن هـ مسحت عهه في ككل مكان وإذا ر يشوه صبروه سريع وشوة أبكم بن نؤدوه وتدعوه تهرب بل جهروا عليها هاجبه التي تنمرز للأدى ولا تموت تمود للأنتم من يوديه وتو بعد حين

لم يجد تلك الأهمى في الشقوق والمخوف رغم ن اليه يصبج بالحدس ، وهذا عيني نه في الحقل وفي مكان آخر وقد يطول البحث عهه دور ن جدهه هشتها بالحيية والأهمى وبه الحوف يسررب ن بصوم حسن بي على الأرض مذ يده إلى حبه وتوسل عليه التيج المعدنية وصدر بعد الصفة بأسمائه لتحتية هدركت نه عزم على قتلها والتخلص من شره وخطره مه تد البحث والانظر هب من مكانه ولمافة التيج في يده ، وقال بعزم وتصميم

« اتبعوني سيروا بعصيتكم بحسب بعض راهبوا ما حولكم وانظروا جيدا الى الارض وبين التينات لا
تمنوا يديكم ولى ر يتوقف هاهنا عليها بسرعة اذا كذب قريب منكم

هكذا ما مررت به والدي كتب حديق حديق تقصر ضل لا ميبس اقدام يبدت حطته ' ووحريه
الاشواك وبعد جهد شق وبجث ثوبل ر يمه كتب ترجم بحتز بين الررع رهف و مه لآ حست به
وتوقفت واستدارت بهونا

شار مي لآ ن رجع الى الورا ويتعد مه تقدم بحوف مد اليه عدد هعنته رفع العف بسرعة ثم
مزيه فكلوب وتكسوت مزيه مرة جرى على مزيه وره ثم سحق الراس بدمه
بهق عليها باشمشراو عددا تكسوت مثل كتلة من النعابة . وقال .

« يالعيه حبيب على بصلك عددا اعتديت على عيرك هذا جراؤك وكما يتو المثل لا مانه من دي
الافعى الا وهي ميت

ماتب الافعى حمر لآ حمرة عميقه ودفنت بالتراب والحجرة ثم عدت الى الدار وحس شعر يالعبطة
ومتع الانحصر تحبث مه يومين و ثلاثة ثم ملك من هذا الحديث لنعزو الذي يشرفه داحب الفور
والشرف شعلت عنده مسيرة حبيب و حدث يوم العديبه هظف - بحس الصغر - سقل ولعلب في باحه الدار
وبه المساحب والبسوس والحقول بامن واضمسن وقد هب ملاب ن تلك الافعى التي قضيت عليها وعلى شرف
و داه ريب بم تفضي هي الوحيد في بينا وزيه حلت وراجف هعي جرى

تلك النبتة !

□ شان كامل ونوس *

تقابلت قدماءك من عباء الأسفلت بمرق تمضض ملاحظته بلا حضور عمده وهذا ما يصيب لوب تشويشها
أجر على الحظيفة لسي بدت وسيرويه من يراك الآن لو ضمن هناك من يراك فليست من المضحك هذا لم
نعد من سطرن هذه البشف التي يسعى إلى العزوب المصوحه والجهت المعروه والعيب المرصوده

وليس مأكوف ر بعز قدس في المصحى حتى لو لم يضمن سبب ضعف هو الآن وحتى لو ضمن من دوت
الأربع، لي رخص وعمره رغم شعده الممعه التي تحظى بأهميه التمسوى لم يعد مأكوف هضيف سطرون
الحب إذا ما صنعت لي ذلك ن المدمر يسمي إلى الضيف التي يهبط على قدمين ذات تاريخ عممي ولم
تعد تمتع بذلك بعد أن سررت تنفض على صراف مريبه ومعبه واستدابات لا تحصى

لم تلتمت لي أي من جهتي الطريق لم تعد تعريك الجيب الحذرة لم تكن تشدك يده مزلت تحب
التحويص في الأرض البضفر، وتستمرن المشهد المسمه وستترك الواقع العممه لم تلتفت حواليتك لتري إن
ضمن هناك حد لظفرت المزهرة من المرائب والواحب والمغالب بظفر نظرون معدومة والسبب يلف
كفل شيء ضمن بسنهوين مثل هذا الحو ونحو مراقبه المشهد تنفض شيف شيف، مع ارتفاع الشمس
ضمن الأمر يشبه تنفض صراف وعمه ميرة رغم علمك ما يظفر

حتى لو ضمن هناك من يراك لي يملك الأمر ذلك في شيء تركك المبهرة مبيد كليل تلت النظر
إليك فانت لست في مهمة بحثية، ولا في زيارة رسمية، ولست في عجلة من أمرت

ذلك أمر تعكد لا تعندك عظم مروت من مهذب وعظم شملت في متبذب حتى مصي المبر و
بظفر الحرة المعدل مع على الأفل لا تمظفر في ذلك الآن، وتلك من كفل هذه الأشكاليت وهتم يفت
فيه، وما أنت إليه ماض

وهم أنت ماض؟ وإلى أين؟

يمضك الآن ن تلمت ضمير رواج الاحصراء تمسثريك وحاسمين المصورة تستويك وتكثف
المعص والشعب والدمى يشدك إلى ن نعي النظر كثر لكك لا يريد ذلك

هذا ما كثر من سبب شديدا؟ كنت بضمير كثيرا ونحدي كثر ونحو لقلب الأمور من
مختلف جوانبه، لتتبع هذه الأمر العممي هموم مزودا، مشكك وعميق لمجله التقدم التي كتب
مستجاور المبرة اولاد!!

تضيت بحسب، خذوا يقولون ولم يظن مسرعاً من ذلك لظن ما بثت لنفسه بك تحسره هو رؤية اللوحة كعامله من دور العوض في نهج سيل العاصر ومدى صلاحيتها وموامتها وبسجدها هذا الأمر صاع حيث الضئير من العمر والجهد رغم ن كيه من المنة الكثير قلده الاخشاب والنجار لا يودعها له كتبت تقول بانته لا يمحى قبول الألبه صعد نرى من بعد من غير الخوف الاقتاع به يدل ويشع ويعين ويمسح.

هليس الضلال بريد ولا البية سمعة من تقول ترك بعد ن اكشمت الضئير من الأراء بمودله والأفضار الحدية لودع حذر لوم عليك ن تثب بعينك ليحس قلبك!

لا يمحى لك لا يدفق صفيرا في هذه العتبه وتلك البية وليس من الضروري ن تعدد نوع البرهرة وعدد بتلاتها، وهيم ان ضدت مدقته من دوات التقيح الداني والتاني وليس مهما لم يعد مهم بالنسبة اليك ذلك ضحك لم يعد مهم لدى الضئيرين بعد من صر الحسن ليس شريف ليلاحب فحسب 'ولا يتوقف الأمر عليه وبعد ن صارت المنة هي العية فلا بأس حتى لو انت به يحالف الطبيعة وبه صر لا تبص بل ان في الطبيعة ما يمثل ذلك وما يسمى اليه هل هي الرغبة في اقتضه من ملته الحبة ونحوونه الرعبت؟!

لم تعد تتبع بين الأثرية في الانسحاب والتعجب ولا هي في التقرب من مواقع البدة وعصاء الإشارة وصرت تعمل كضئير ان نرى الضئير بلا تفصيل مفره فالحشد بضمله مفر وتري ن الايدى في التحديد والتعجيل والتعبد وصل الى ن فندرت الأشبه حيويها: فمدا يعني غمس في يدك من دور شجره وضخم بلوم خصرها؟! وماذا تمثل بته من دور رهزها. و ن يذهب شهوة المنطق من دور حصن دافن؟!

فمد بطوك الى حيث يستلجج من الجهب التنوع في الألوان والأشكال الطقفة المتفاوتة، الأنوع والأبعاد والتدور المسجع والمسفر كظل ذلك مثير تلك هي طبيعة بعدا عن الإنسان الذي يحاول ن يظهله وفق ما يرى 'او ما يحتاج ههل ذلك من حقه؟ وهل حسي مسد؟! والام يحمل به الأمر؟! يمحى ن تظهر ان تلك السموج التي صارت شجرا من نوع واحد ولون واحد ومعرف مرتبه ولم تعد تعطي ما يضيء وتختلف أضعاف ذلك، فهجره حتى زرعوه الى أراض أكثر استواء وعمرك وخب...

استظر الآن ذلك الحبير الألمي الذي يوقف مدھولا يستمتع بمسافر العبة عن بعد وقرب سائته ببلادكم مشهورة بالحصب والحصرة الدائمة هل ذلك حمل سمعي تحس بانه بلا روح، رغم برعه الإنسان وقدراته أما هذا الجمال الطبيعي يادر حرام أن لا تحافظوا عليه!

هاتت تعود مجدداً الى التقصير بالصدق بين ما كان ويظن بين الطبيعي والسمعي.

ليس في الجذب البردعي عصب وهو اعتمادك ووميضك وهمك ولا في الجسم فتحاً بل في الضلال والشكل والسمعي المودع للتمويه حتى صر للشعر نون وشكل سعة ولونو عده مسر متدله بوف عجور وشده واسس وحذر التدوّن حول حقيقة اليهود والأرداف وعصه حري مشهورة 'و محمية مشروعا عذب ان التقصير الذي يتركك وبهيك عذ حولك رغم محاولتك الابتداء عنه، فكيف تصل الى ما برع بك، ما بات برع بك الكثير في اختصاصك ذاته!

لشاهد مثيرة وحداية، نى نظرت وحيث خلوت مجدداً ن تدهس الأعشاب، وتصف الأهرار، وليس ذلك مهلا مع الوعرة وتاهر الحجرة. ويعيدك عدم قدرتك على التوازي.

ه قد عرفت شذمك في الطريق لم بحث بده الأمر هليس حذاء معتك، رغم لم نمكر في اقرحه قب ن تدر معده ن تتشعل عه، بالكثر مبه بشعك لا بأس هي ذلك متعه اخرى كعب تهاد بدو ذلك.

ضغابها بهجت الآن من إحماس التوبة لبيتة تحتس هدميك . بدضرك ذلك برمن ممي . يوم ضفت تدوس حطمة التراب المير الذي يتحصر لحيطي البيت الحجريه

ضفت تخرج قديمك الصغيري بصمويه من لحة الطين . بعد و يكون قد عررت فيه بصمويه لصب لحمة ورك مع الاستهزاء بقدر تلك الآن تسمى ن تظور لديك حمة الورن تلك لتحرك قديمك ليعبر بلا لبيت وتمضي في المموج اسمه بعد المتقاربة لنور الكثير معه . قبل ن ثوب و عم ميتك لا يحدث ذلك وقد ترفضت لحطوك اختياد السميت.

تركت تقعد تلك المعارة 19

لم تقص لديك فيه معامرات تدفعر ضعف الكثير من رملاتك ولا العمل في استصلاح الحراج لم تحب مثل هذه الأعمال . تحبلك كتبت تحس بأفئها لدة ستشعره حين ضفوه يتحدثن عن لساءات فيها ، وحاولت صيد الفاعل عرب لم تمنح ولم تصل إلي . لأني في مضم عمني ؟ م لأني ضفت تدوس من العينة بالرحلة إلي . وما يكتفك من خلالي . من مشاعر متعة

ليس هذا عريب . ضفت عسر وتوسع فقد عد عدد من متسلي الهلال قبل قليل من قمة افرسب لمارسب 19
الأي الجدة تحبو بعد أن يتحقق الحلم 19

عشيق كثير من مرو من هب ولفاد و استراق لحطب وميهب واكتشفت مرهقة لم يقص لك حطب . وليس متأكد أن كل من ينز صعيده ولا تود ن يقصون هدم . علا شاك ن مضط من سيجدت فيه مثل ذلك . كلك كتبت تمل في امهكن خمية وأوقدت عمية 11

تظن موبه . وتعود الى النظر بعد وفي الجهة الأخرى بلعت نصف الرطوبة في الودين بعد ن ملعت طرافها من امتداد سبحي فاع هذا الأمر يشرك كفن الشهيد يتظفر في ذلك الزمن فطر . وبب تضطر فيه بطريقه محتمه بعد رمي ضفت الإشارة تنبع من كفن م بيت للأش يصفه مدي و يصيه . حس الأثواب في حلال ن عني حين المسيل والتضلع في الضمض . وسجيت الى مجرد مطر يؤكد ذلك بعد السبي تنحصر الإشارة الى عصف معددة . و وقد قل لك ذلك لا يسمعك من العودة لي هذه اللية 1

تضلع الوعور عطر هذا بعثت عطر ويلحد ن الضفد لم بعد مشعولة يهده السروح ولا يهده الأرض علا علا حتى في الأرض لشجرة . ولا نعشيب حتى قرب الجدوع . ولا نر حط وصيدي حتى 'قدام الضفد أخرى لا نر ل ؟ الضيف سيظن الطريق إلى لمارسب 19 وهل م ركت يعرف مضفها . و تستطيع الوصول إلي . ومعد ستعمل ؟ أهل سميع مواضع اللد و ضيف الرعشه ومشاهد لمارسب 19

هل كفن دوسك التراد واستعدت لقلقي بسبب تدقيتك في تلك الاميرة ؟؟ ولم تقص الضلال الذي حاولو تعميمه حول السمة العربية التي تكذب تضلع مجري الأنهر بعد ن صرب مهجورة واستعصب على مختلف أنواع العلاج ولم يبق إلا لتجريف للتظور و ن القصية خدعت من الحراج بأيد شريره وهماك من قال بش فيه حسة ضفت وراى أنها عدو حيوي لتضدت صميلة نستوئ وتسمعي على العلاج بصد . وهي سبب تلف امحصيل زرع بهم كدوا ن القصية ليمت كثرية وستهي حين ادة لم تكن قد انتهت

ككن لك رأي آخر

هذه الرحة تخلف عن المهذب الميقة التي كتبت مؤجرا . رغم .هـ .كنت تقصي المصير في الطبيعة . وتقرّي الكثير من مروجاتها وبيتاتها ..

ككن تلك الرحلات ملعم الواجب الذي لم تقصر فيه يوماً بل ويدا بالفت في الاهتمام به

على الرغم من أن تلك المسيرات لديها الخدمة، والمراقبين الحاسمين ربما
لنحس رحلتك هذه تحتك كثيرا . وهي لا تقل مسؤوليه ولا همة لحسن عهد. شيد معكتم تحس ملحمه
وراحته وصدام.

ههل فررت أن تدخل تلك المعركة؟! لا؟! واست وحيد ويعيد؟!
لم يعد يصل إليك خبره . لم يعد يهتم به . حد؟! قطع لم يعد اهتمام بالهده يدأرس المسرعه
بالطبيعة كغله!

هل تريد أن تعلمن علي بقائهم؟! ومنذا بعيدك ذلك؟!
هل هذه بقايا لمة التحميس، وضريبة التخصيص؟!
لم يعد فيها عشق وشذو لدة . ولم تعد تسرحم في الطريق إليهم. الأقدام وتنتشر العيون وتتهفت
الأسماع ومدد عن حضوره في الأحلام والأوهام الطريق هذه تضد بسبع في الحراج التي بقتضت معاليه
عاشيه هل بت متاضد بل في الأنداء الصحيح؟! مسطعت النوسل إلى سمه، يعيرينك هرجت بذلك، لا نراي
ميريريد تعمل . رب تتمد عليها، رغم علمك أن المكشأ العاقل فقد الكثير من خدماتها!

ي الهي

هل هذه هي المعركة . م ضلعة متضدشه من التبت تلك؟!



الطين والعفونة

□ فائدة بركات الحفار *

حين بلغ المشق حداً لم يعد يحمل هراق ساعه فزوب ربه الزواج من دهم و غلت عن قساعه بحسن احتياطه وصواب قراره على الزعم من شعوده وعلى الزعم من تردد دويه في ترويج استهم الوحيدة من فني، قيل إنه بنده من مخدرات حتى إلى قطن هذا الفن هو صاحب لوحة الطين والطقول

فصنعية نظم ن سديف يتناول من حين إلى آخر حبوب مهدنة للأعصاب برخي عصفلاته لتسجحه توقف في شراييه حسيه الهل والإداع بسخن فافقه تحقق في داته المظفرة الرافدة في سبب، يخلق هيبة ككائنا حاضراً، يوشك أن يخلق على لوحة الخلود

وعلى الزعم من العلاقة المثيرة التي تربطه به فيلج عيني سديف الأ ن ربه لم تلمحه يوم هافد، وعيه 'وداهلا و محبته بل على التقيس تمام صفت تصدده مرح متبلا بيت واعيا لعمله في إبداع النوحات الرائعة وفي إدارة معرض الرسم والتصوير، فضل ما في الأمر أنه قطن فوسوي متردداً، خيالها حالاً، مثله مثل معظم المفكرين والمبدعين، والرسامين

يوم النشأة في الصيدليه لمت نظرف الشب الوسيم، الواقف مع حراس الأذوية الرححية، وحين فرغت من بيع الربس استدار نحوهم وطلب شراء دواء مهدن للأعصاب واعتدرب منه بيبقه . اعذري، نحن لا نبيع هذا الدواء بدون وصفة ضييه

نظر إليه واستندمه صغيرة تلوح على شفتيه، ثم هز رأسه، وخرج مواري عن عيني، لخصه برت ثرام في مصها، وصدى كلمات لم يملق بها

في مساء اليوم الثاني عاد الشاب إلى الصيدلية، وبيده وصفة ضييه موقفة، ومذفوعة، وارتسمت ابتسامه رفيقة بدية على ثمر زينة

لو عدت البارحة كنت سأعطيك الدواء ذاته لمت تري لدا شعرب بالدم لأي لم ابك الدواء

فتمت إليه عليه الدواء وهي تسترسل

فمن لك كنت بحاجة دسة اليه . والأ م عدب اليوم لشوائه بوصفه ضييه

التقت نظراتهما، وعرفها الشاب بنفسه

أنا بكل تواضع الفن نديم، أسكن في المبنى الملاصق للصيدلية.

لتمع بريق في عينيها، هتعت بحماسة

- بشرقت بمعرفتك يد مستد بديم، مسد عدم قصي لي شرف الحصور إلى لمعرض الذي أقيم بمجموعة من الصناديق وقد شهدته بمصفي ه حدث من شجر بين الترانزير كتهلم - كنوا - يريدون المور بنوحه الطليح والعصوب

صميت لحظة ثم تاهت برعجب

- لقد لمت نظري لوجدت التي سمع عن إبداع حقيقي في الرسم ولكن لم يبعث اللوحه موضوع النراع؟
أجاب بثقة

- الحقيقة أنني ولهمت بيها، إنملاذ، وفروقت الاحتياط بها في الرسم.
واستدرك قائلاً

- يمحضك ريرمي في أي وقت ترعيب لشهدته بل إن ريرتك تسعدي دل وتشرفني.

تومح وجهها، تساءلت بصوت رقيق

- لماذا تتعالي هذه الحبوب المهدته؟

تصن براحة وقفل

- تسعدي هذه الحبوب بانسي لا زال حب وب علي أن أصلي الواقع، وتعمل معه على به حقيقة لا مجال لاعتقدها.

واستدرك قصي طلب له الحديث عن نفسه

- حياتي تختلف عن حياة المسد من خلقت وب عيش في صراع وصيغ تدوقت مرارة المعتر والهم
عملت مسد المصوب في مدقن قصيرة وصيغ غضب وحدي مسزولا عن حديثي لمسته فاصيت لهموم والأهول ولولا عشقي لرسم. لارتضبت حمقه نخلصت فيها من حيدي القاسية اللعينة

تراجى صوته، صمقت نبراته، تأملها متسائلاً

- لماذا أنت بالذات أصغر منك بأحداث ملولف الرسم؟

وهضمت زيه

- يحيل التي كنت تسأل في أيلام بمصك الحبه قصيه على الأسر ولم تقصد إيد مدوحدك في جميع الأحوال يسرني سمع قصيتك.

أمس النظر إلى وجهها وقفل كفي استكثف مسراً

- هل تعلمين ج. نك. لك بسيل قطرة قطرة وأن المرء يكثف مع ضل لحظة سحرا جديدا، لم يلمعه في اللحظة السابقة؟

دخل الرياض إلى الصيدلية، وتابع مديم بصوت خفيض

- قد أحتاج إلى رسم يصح توحات، كفي أصل إلى حقيقة ملامحك.

بس حميلة يد رية

أعدوني قائما لا أجد ذكر الأكتاف.

وسألته باهتمام

- ككيف عرفت اسمي؟

نظر إليها عاب

« اسمك مكتوش على لافتة الصيدلية. م تراك سيب؟ »

انتبهت الحجل خف لحد سميت نفسها واسمها وموقفها وراحت تدور وتدور على اوسر ضمائمها، تتابع عملها في بيع الادوية تجلس المنظر الى ممرها ترى وجه لم تصدقه من قبل وجه وردى شمع البهجة في ملامحه، وعينين ملونتين بحمضات الربيع.

ثمة إحساس ولد في اعماقها، أين كانت طيلة الأعوام الفاتنة؟

لقد جهدت نفسها في العلم والتحصيل بسبب بوشه ولم يعرف البعد لوميل بوذد اليها في الضلّة او قريب ايدي اعصابها به لم يضيئ لم من هدف غير الخروج بامير والعمل في صيدلية تملكها

ما الذي جرى بين ليله وصباح؟ ولماذا يدوم بالذات يحل مساحه تفكيرها وصمغها حينها؟ لماذا تنسى في قفازة نفسها روبريه في مرسه؟ هل تذهب الى مرسه؟ لماذا لا تذهب؟

تمهّد بمرحله عميقه شيء يشرح ثم تزيح كظل لوجه وجهه وقصه سمه لوحة الطبيب والمصوبه فان هضم يوصح فطرفة محسوسة

الحقيقه لب وجهان الطين هو الخلق والوجود والمصوبه هي الموت والروايل وما بين الوجود والروايل احببته حتى التذلل عزمها حتى الحبور يمشي في سبيلها حتى الموت. ذمل اللوحه مليا ذبح وهو يجهد نفسه

حذعتني عذرت بي واحتذرت اخره حارب معه. تدول حبه من علبه المهدي حمل الريشه استلطي بالاكوان الورديّة، وراح يرسم ملامح ريمه، على اللوحه اليهده الصرعه

رويدا رويدا صبحت ريمه مثل عجيبه في يد نديم تجلس الساعات الطويلة معه، والريشه تتراقص بين اصابعه، واتسامه وديعه مليه ترنم على شفتيه.

ظنن يدعهم بسهم بين اللحظه والاخرى يستلهم الحظوظ والالوان من حروفه ومعانيه يتملها في اعصاب يشتر سحر الموسيقى يدوم شوق الى الحب الجديد يدعوه الى الرقص تستسلم بين درعيه تنبأله في تردد

« ألا ترأى تحبها؟ »

دفع وجهه بين خصلاب شعرها، وقال بصديق

« لقد أرسلت إليها بطاقة شكر عميق لا حدود له.. »

بوقت ريمه بامتنة وهو يتبع

« شكركم أيتها مجرسي ورحلت ولو به لم تفعل ما كنت لأشكيك يا

يا مادام

مناكته عاصرة وخابها بشة

يا حبيبتي .

لتع وجهها، لبيب نبراسي ابعت من عصفها، مسطرت حشاش الحب على فكها ويا واستلرد نديم في نشوة عرق يداعب اوسر قفازته

« ألم تحظي بنكراتي للتيمة بنفاد . لم تفرني في عيني لوف المدي ١٩٩٠ . لم يملك هسي وشعبي لم تصعي إلى نداء روجي ١٩٩٥

بدأت السمرة الرمادية زرقاء صفية والصعب البيضاء تلاشت مثل مراب الحبور العشرة بعد العصر ان
انصهره والشمس التي توارت سطعت من جديد وحلبت في لاهق الذهبى تمثعب رهبر النيمسج وعيق
اليسمين وتهمسب السعد الغليله في ود اسجد وبدا الصور رهب بهرا بيكو بالسعد الأبدية

يوم تروح ريمه من نديم كذب مجنونه بحبه سعيدة سعدة من استعد حيتة لم تبال بالشعيب التي
تخشيب ولم تصرف نفسها الى لكو الدس كذب كذب من يمينه هو ن شرل نديم حيتة

معنى عدم وتلاء اخر ، ذوى أن تلهف ذية يوما ، ما يثر منوبه ريم كذب مشعله بالنفس في الصيرليه
والسرل ، أن ايها كذب على ثمة صيدة بان م شيع عن روحه م هو الأذاع الحمد والعيرة والحبوب التي
كذب يتصاف صبحت مجرد وهم لارتقاء الفن والأبداع

لقد سبق لمن من كذب ر مثرات عصيبه وعسى من انهيرات نفسه كذبت ان تنهي حيتة إلا
انه ترك لحياله المدن واندمج مع الطبيعة الأم يسوحي منه عظم الأعمال في لوحه فيه حادثة كذالك
ليودردو دهمشي وبهكسو وعبرهم الكثير من المبدعين الذين عمو الأمرين في سبيل الإبداع الفني

يوم صبحت ريمه فمليته البثر من كذب لا بد من الحظي عن الصيرديه والتمزج ليم وضع جلوسه
المستمر في السرل بد بد تلعف شرود زوجها وصمته وإصراقه بل انه لاحظت اعتكافه في المراسم لساعات
موتيلة ذوى مقام أو شربا.

وهعدنيد دايما عرت عرابه تنصرفته الى الأحاسيس التي تدفع المنس لبدع على حين غفلة ، فتعيب
بديمه في حيف بيدي متفرع ، لصفه دت ليله بعته في المرسوم وهو محني الرأس يشتم دك المسعوق
الأبيض الصام.

جعلت مصفها لم يصدق ر روجي يتدنس المحدرات مثله فل الدس عمة لم يصدق انه يشم
الحشيش وليروين والكثوهديين ولم يصدق ان في بيته هة حمليه وانه عيبه عن نفس هذا مليلة عامين
كفد ملين.

كذبت الصدعه قس من الطوم والمذب شد وقع من الصراح والبكفة لظلمة وذوى ن بقوه ريمه
بحرف شاروح ، روح يشرق لوحته ببشر كوانه ويلقي حبيبته هه هناك ثم انهار ، وسعد على الأرض
عند قدميه صمفا ، ذليلا ، ياضيا

بدت مدد ريمه مع مصاب سرني لا تحرك على فصحه ولا بمصفها البوح به كذب عليها علاجه في
السرل مع اضطرره الى استشارة الطبيب المختص في علاج حالات الإدمان

لم ينظر ريمه مدري ان القدر كذب يستطرح على مصه الشراع وتحت عمود الصفيه ، في تلك الليله
الهادية ، أثناء كذبات وزوجها في مرفئهما إلى ريثة صديق مريض.

حصصت المسيره للعيش الدقيق من قبل رخ مصفها المتعديت عثرو د حل صدوق السيره على زرم
من الحبوب ، و جرى من لمحق المسنة وميراث صغير حصص لور مثل هذه المواد

حيلت الصيدلانية ريمه وروجه الرسم الشهير نديم إلى الأمر انجسني لمحص الدم وتشييب واقعه
الحجارة المموجة .

بصدع رأس ريمه أشعر يده هولاً نضرت الدموع انحرفاً من عينيها عني عليها ، ووقفت أرمض
 كفن يمتدح ن تتوَقَّع من نديم جعل عذر وإيداء لفضله. ثم تكفّن انصدّق ن روحه. هو ذاته قد جرحه إن
 دأرة الحريره فعن ذا الذي يمتدح ن يصدق ن تلك المواد السامّة في سيرته؟ ومن ذا الذي يصدق ن نديم
 أو شاك على الشفاء. وحرصاً مع على إرضاء روجه حمل هذه السموم إلى مسبقته؟
 لم يضر في القضية ما يباح إلى الانتظار، بعد بضيع جليسات، ثمّ الحثكم على نديم بالمنجى عشراً
 'عوام يتهمه التهمي وتجرّة المدرات من الحيدلانية ريمه فقد حثكم عنده الثاني بالسجن خمسة
 'عوام بتهمة الاشتراك في تزويج المدرات. فبعد تم سحب شهادته العلمية وحرمانه من ممارسة عمله فيها
 بعد إضافة إلى إغلاق الصيدانية وختمها بالشمع الأحمر.
 سقطت ريمه حريقه المرحى خسرت معها سمعتها. شهادته عملها ، وطلعتها التي لم تعد تعرف
 عنها شيئاً خسرت دأته. وبليت موقع المعونه حل انتهت من مرحلة الطلي.



إلياس أبو شبكة

مؤسس الرومانسية في لبنان
(1903. 1947)

□ عيسى فتوح *

شغل ديوان الشاعر اللبناني إلياس أبو شبكة "الطاعي الفردوس" الصادر عن دار "المكشوف" في بيروت عام 1938 الأدياء والناد في الوطن العربي مدة من الزمن لأن قصائده الثلاث عشرة التي تصورها دارب كلها حول المرأة والشهوة الحمراء الحامضة، والخطيئة، والدموية والصراع بين الواقع والمثال - وقد اتهمه البعض بأنه بهج فيه بهج ديوان "أزهار الشر" للشاعر الفرنسي شارل بودلير.

ولد إلياس أبو شبكة في عديّة "بروفيداس - سيوورك" بالولايات المتحدة الأمريكية عن أبيوب لسانين. وعاد صغيراً مع والدته إلى لبنان، واستقر في بلدته "ذوق مكابيل - كروان" و تلقى علومه في عديّة "عيطورة" الشهيرة، وعديّة الأخوة المريميين "البربر" في حوبه، لكنه لم يسم دراسته بسبب وفاة والده، في إحدى سنواته المعبدة، وخرج إلى الحياة ليعمل في التعليم وتحرير الصحف والمجلات فحضر في الميان، والمعرض لميشال أبو شهلا وميشال ركور، والمكشوف لمؤاد حبش، والجمهور لميشال أبو شهلا، وصوت الأحرار وغيرها

تقرى اللتين المرمسيه والعربي و حاد بالآدب الفرنسي لحامله ذمة. فمكن يتخشي المساهات المطوية في "ذوق مكابيل" متسرفاً إلى المطالعة والتأمل ونظم الشعر. بعيداً عن بيروت التي كان يمر من مسجده، ومسوماته، وحياته المصاحبة لا تراء إلا حاملاً أعضاء الموداء الملهطة التي كفى يضرب بها الأرض أحياناً، وشهره أحياناً في وجهه عدو يتخوذه خيالاً ويتحول هده عممي ولي فيها منرب أخرى (1)

ككن أبو شبكة شاعراً رومانسياً، مهنج الخيال، مرمف الإحساس، عصمي المزاج، ساري الطبع دائم التشاؤم، فكمس حياته مكلها للشعر والحب والإبداع، فقد أحب أولماً سنروفيج - التي صدرت روحته فيه بعد - حب عامف ولا أعنف، حتى تقب بشاعر علواء وعلواء تقب لحروف أولها، وكان زعم فقره أياً متداً بعمه، ذا عموأ واثرة وكبريه وعجرفه وككن شعوراً بشعره، ويرى أنه فوق شعراء عصره قائلة

أبو شبكة الشاعر

اصدر أبو شبكة خلال حياته القصيرة سبعة دواوين كتاني هو محوره جميعاً فهو نغمه موضوع شعره، ولم يخرج قط عن حيز ذاته.. وصف في هذا الشعر أفرجه وما أظها وأتراحه وما أظفره وإذا كتاني لفضل شاعر فطرب تدور عليه رجاء فمحور شعره الحب (2)..

عاشي للحب والشعر غارقاً في روماً تميته إلى أبعد الحدود، مستسلماً لألامه وأحزانه التي استوحى منها شعره الصافي

مصدر الصدق في الشعر هو القلب

مهـمـبـك الإلهـام

ولذا أنت لم تصذب وتقمص

فمأ في فـرارة الألام

فتواذك زخرف ويزيد

كعظام في مـنـحن من رـغـم

أما دواوينه فهي

1 - **التيهات**: صدر عام 1936 ويضم ثمناً وسبعين قصيدة تدور حول قضايا اجتماعية وسياسية وأخلاقية وفكرية ومسيحية. وبعض هذه القصائد مستوحى من الشعر العربي.

2 - **أطعمني الشرفوس**: صدر عام 1938 وكتبت قصائده بين عامي 1928 - 1938 ويضم ثلاث عشرة قصيدة تدور حول الخيانة والديون

3 - **الأصنام**: صدر عام 1941 وفيه مقتطفات من علواء قبل أن تشر في ديوان مستقل. ويضم أربع عشرة قصيدة هي أغس ريمية تدور حول القرية الليبانية بكل حوائثها وحيتها

4 - **نداء القلب**: صدر عام 1944 وهو قصيدة طويلة على شكل حوار بين الشاعر وحبيبته، وقد قسمها إلى ثلاثة أقسام هي صلاة والرسول والحلم النجميل

كـبـ علواء: صدر عام 1948 وكتبت قصائده بين عامي 1926 - 1932 وهي تدور حول حبه ثلاثاً أولها مازويف وقد قسمها إلى أربع عهود هي للريضة، عذاب العنبر، التجلّي، العفران، ويقال إن قصائد علواء لم تحبب كـمـلـة لأن الشاعر أحرق نصها لأسباب شخصية

7 - **من معهد الآلة**: صدر عام 1959 أي بعد وفاته بثلاثي عشر عاماً، وهو مجموعة من القصائد التي كتبت في عدة مناسبات اجتماعية ويقال إن له ديوان بعنوان الرئيس المصامت

أبو شبكة المؤلف

لم يقتصر أبو شبكة على نظم الشعر بل خدس مهدياً النثر تأليف وترجمة ومن ثأره في التأليف

أ - روثمك المكسر والروح بين العرب والمروجة، صدر هذا المكتب التهم عن مطبعة الكشف في بيروت عام 1943 وتحدث فيه عن الروايات المتغيرة والأدبية والروحية التي ربطت بين العرب والأوروبيين منذ أن فتح العرب الأندلس ومغاربة، ونشروا حصرتهم المطلية فيها، ثم إردافت هذه الروايات بين الحروب الصليبية وكذلك تحدث فيه عن تأثر الشرقيين بمبادئ الثورة الفرنسية، وتأثر الأدباء العرب بالحركة الرومانسية في أوروبا، وعن قضية النقل والاقتباس عن الأدب الأجنبي، وأخيراً عن الأدب العربي في عصر النهضة وبعد هذا المكتب على صغر حجمه من أفضل الكتب التي ألفت في الأدب الحديث.

2 - **الرموز**: صدر هذا المكتب عام 1931 وكتب مقدمته ميشال أبو شها رئيس عصبة العشرة وزميله هبة، وقد صور فيه بالتفصيل الرشيدة والميرة متلفة من رجال الأدب والمحاكمة في لبنان أمثال: شيلي الملاذ، وأمين تقي الدين، وفليطس هارس، ويشارة الشوري (الأخطل الصغير) وراجي الراعي، وإلياس فياض، وحبيب جعاسي وكرم منعم كرم وميشال أبو شها وحليل تقي الدين

داعراً في كتابته مصادر الدراسة الأدبية أربعة وثلاثين كتاباً بين مؤلف ومترجم.

أبو شبكة للترجم

وقب إلياس أبو شبكة حياته على الأدب والشعر والكتّابة والترجمة، وأطلق روحه دون سائر المشاعل فلهي غريباً أن يراه يمشي ليكتب دون أن يشعره الضلال، أو يضيئ التبع جسمه الدحل الصميف، ومن أعماله المترجمة

1. صلح ترجم أبو شبكة هذه المسرحية الشعرية التي ألفها الشاعر اللبناني شكفي غدام بالفرنسية وصنعت على مسرح الأوبون في باريس، وصدرت الترجمة عن مكتبة التوهيق في بيروت دون أن تحصل أي تاريخ، وهي مسرحية تاريخية ذات خمسة فصول تتحدث عن بطولته عشرة العيسبي وشهيدته وعنه وحبه لأبيه عنه هيلة

2. الشاعر (السيرواندي بجراللة) هي مسرحية اجتماعية غرامية أدبية، والعلبيب رعماً عنه لولبير 1923، الطوق البسدي وبول وفرجي لبراديس دي سن بير 1933، وماثون ليسكو لأب برمو 1933، وقصير الحير العربي لدانيال شلوميرجي 1943، وميكرو ميقاتس لفولثير 1945، وماجنولس أو تحت ضلال الريرفون لأفوتس ككر وغيرها...

الرومانسية في شعره

استوحى إلياس أبو شبكة شعره من سرائحه مع الحياة والرمس والفقر والحسب والحسن والسراء والمطعمه عند كعب ذا بس متقدة، وشعور حاد، وعاطفه متاحة على الدوام.

هدم بتلطيفة ونجاً إلى أحسنها فكفكل الرومانسين لتحتب عليه، وتخص من أحراره وأنشجاده، وتحميه من ضموط الحياة وعواذي الزمن، وتمنح شخصيات الألف المستمر في أحشائه عصفدت بالنسبة له أم رؤوما.. وقد احتلت طبيعة ليلان الجميلة حيراً ككبيراً في شعره، ولا سيما في ديوانه الألفن كتوله

وهذا حبيش، ومن رجال السيسة شاول دباس، ومحمد الجعفر، وأوصت ديب وإميل د موسى منصور وحبران السويي ورشد ديب وعمر الداعوق وحبيب شراد وعمر بيهج وموسى ميرك وإميل ذبت وميشل ركشور وشيل دموس، وميشال شيجا، وعز الدين العمري، ويوسف السوداء، وباترو طراد، وحسين فرعون، وعبد الله بوقل وأيوب ثابت، ويوسف الحازن وغيرهم.

وقد امتزجت هذه الرسوم التي نشرها في مجلة المصير بتوقيع (رسام) ببراعة الوصف ومهارة التصوير، وجراة البد، ومثانة اللغة، وحسن البين، ومراعاة الفص، فمري ككل واحد من اصحابه وانلهم على حقيقته، ووصف شكله، وحلل نفسيته دون خوف أو عاربة

3 - لامارلين صدر هذا الكتاب عن مكتبة صادر في بيروت عام 1933 بمناسبة مرور مئة عام على رحلة لامارلين التذكارية إلى الشرق، وإقامته مدة في ليس وسورية وفلسطين، وقد تحدث عن حياة لامارلين والأسباب التي دفعت إلى هذه الرحلة التاريخية وعن تأثير الشرق في أدبه، وعن لثافته بالسيدة اللهي ستانوب الأنكليزية الأمل التي تسكنت في أحد جبال ليس، وزعمت أنها تقرأ في العيب وتعرف حطوط البشر

4 - العمال الصالحون صدرت هذه الروب اللبنانية الطابع عن المطبعة الكاثوليكية في بيروت عام 1927 وأهداه إلى الأمهات العاملات والآباء العاملين، وإلى شبيب هذا العصر وقسينه، وإلى الموس المصحف بحلاق الصحبة والوحيد. وقد حرت حديثه في ليس عام 1919 وبطلاده شبيب هم فريد والفتاة الرزقه يجمع الرواج بينهما في نهاية المطاف.

وله في مجال التأليف الحب العابر، طافت زهور 1927، تاريخ نابليون 1929، تلك آثار 1944 - إيلي في العالم 1944 أوسكار وايلد 1946 - يونثير في حياته الغرامية 1947.. وقد أحصى له يوسف أسعد

ويهب بالملاحين والحصادين قائلًا
هنا اخصدوا وانظروا الحب قلب وهب
والعمر زرع وجنى

وإذا ما حل للماء وخيم فوق حبال لباس
الشهقة وأوديته المسحقة وسمع رنين الأجراس يتردد
هيب قد

اسمع في الوادي رنين الجرس
يذهب روح الله في الحصين
فتنطفي نفسي ويصفي النفس

ويطهر الحب ويقي العين
ويلود بالمدب لأنه مدبر رؤوف وقلب حنون يتيه
من تهم وجه الحياة. ويخضع من سورة الأمل الذي
يستمر في أحشائه فيتول

والفأب صبر حنون غاصت عليه الحنن
مسكراته والمسكرتون حلو الشذا والنغم
ولنسيم ولقمر...

يد الحكيم على الشجر
وللعفيف همس لطيف

وفي قصيدته أبحر الفريه وصف رائع لميشة
الملاح الأمانة، وحياته البسيطة المظلمة الخالية من
التعقيد، انطلاق من قول المثل فلاح مكسي سلطان
معصي ...

يريد أن يبقى ملتصقًا بالأرض متمسكًا بالتراب
الذي يمد رقبته ليجره حيرة شدة لباس
وضوحت بهم في مجمل الدب، فيقول

أرجع لنا ما كان يا دهر في لبنان
كان الحزمير التي من كلزنا المزمز
وراحة الوجودان
وكان - كان الأمل-

حقولنا سهولنا

كلها طرب

كلها غنى

الشمس فيها

ذهب

والموافي متى

جبالنا ذهبها

هذي الميون قلبها

هذي الجبلن خصبها

جليها الفاح

والمنب

المانها الرياح في القصب

وتجلى رومانيتها في تنفبه ببراعة الملاحين
ورعدة موسهم، ونقاء قلوبهم صفوته في وصف
أحدهم

وتناجت عينه في الخلق الأخضر

فانحطتا على فلاح

وحركت الأرض عاكساً معلمنا

في خلق الأنلام كالحجراج

ويجب بقسوته، وبساعة عيشه، ورصنه
بيئته، وخلق حياته من الهوم والأكدار. هذه مثل
يومه، ويومه مثل اسمه

ما أمر الأصباب حول موافيه

وأفناء في قناعة يومه

لا يرى غير حقله إن أطول

أو أقبل الحما غير أنمه

جامل يجهل الفراء في الأسفل

لكنه حكيم يلمسه

خده مثل يومه ليس ينشأ شقاء

ويومه مثل اسمه

وبعد... لا حدال في أن أبا شيخة كان رعيم
الرومانسيين بلا منازع ليس في لبنان وحده بل في
الوطن العربي كله... وهو وإن لم يقلد شعراء
الرومانسية في هزج مثل هيرلن ولفريد دي مويرت
ولفريد دي فيسي إلا أنه شرخصهم في خزل مميزات
الرومانسية، ولو اختلفت وجهة نظره عن وجهة
نظرهم (3). شاركهم في البرق والبث والهمس وفي
نظرتهم إلى الطبيعة التي حكمها من إحساسه،
وسج عليها من انبساطه واتخلف مسرّحاً لألامه
وإحلامه.

شارك موسيه في نظرتهم إلى الألم المبدع الحلال
للتقد. وفي هيته في تشاؤمه. ولامارتين في اعلمشاه
إلى الطبيعة، وتقسم مثله بالقسوة والصلاح والجميل
والسهل والوادي.

ولم يقف عند هذا الحد، بل شاركهم في التائر
بالتوراة... وكظم في التوراة من موعس سمعت عليه
الرومانسية... حكما يقول ماري عبود وقد بدأ هذا
التأثير جلياً في قصائد: شمشون، والقائورة وسدوم.
المشورة في ديوانه ادعي الفردوس

ويؤكد صلاح لبكي في كتابه لبنان
الشعر (6) أن التوراة كانت إحدى المداخل الحاسمة
في تأثرات أبي شيخة الأدبية، وكمل الطس أنه
استدّى إلى هذا المنبع المصاحف من ملرلين أشعراء
الرومانسيين الذين طغابوا برون فيه أعذب موارد
الإلهام وأعظمها فيضاً، ولعل لفرديد دي فيسي
صاحب قصيدة عصب شمشون مكان في قلبه من
حببوا إلى أبي شيخة أدب التوراة

ماذا بقي من أبي شيخة؟

جاء في حديث أحرار بطرس كبريدي مع زوجة
أبي شيخة أولما ساروفيم ونشر في جريدة الأنوار في
12 / 1 / 1978 تحت عنوان "خطوات نحكي حكاية
الأحرار" أبو شيخة الذي ترك في الدنيا ديب
كثيراً، ماذا بقي منه اليوم؟ زوجته أولما ساروفيم
(76 عاماً) قالت

أرجع إلى الأحاديث أطرافها للبعد
ونالها السي السوجان وال...
أرجع إلى هذا الصباح والجرن والله باج
ونورنا في السراج
أرجع إلى الوادي فلاحه الفادي
وملحير الشادي
والرفق والمولا والوسم للخيلا
إلى القلوب الباس إلى الميرين الجمال
ومرّة للنفس وزاحة للسهل
أرجع لنا وجهنا بأمر أرجع لنا
ما كان في لبنان

ولا تقل قصيدته ألحان الشتاء رومة وجمالاً
من قصيدة الحب القوية الصابغة، فهي قصيدة
غامضة تصور لب قسوة الشتاء بأعطارد المتدفقة،
وربحة العاتية، ووجه العاصفة التي تتوج رؤوس
الجميل حتى مطلع الصبيد. ومع ذلك تراه يرفل
بالسعادة ويشمر بالطمانينة والراحة النفسية لأنه
أظهر مؤونة الشتاء من قبل، فالتصيح في الخولي،
والربح في القلال، والتي في السلا

أطوري وأصفي وأرقصي وأصني
والظلي الجمال وأصفي الخيال
التمسح في أعد البنا والسزيت في قلالنا
والتين في السلال وكلها حلال
من جهالنا

أطوري عطوري بالبدن الأخرى
برومي الزمر واللي الشمر
خمورنا في الخابية جنس كزوم الزابية
وملنا الكمبر والحبيب والخفسر
والعالم...

يحب الجميل حيث وحده في الطبيعة، في دلالة في الصوت الجميل..

الهوامش

- (1) الشعر العربي الحديث في لبنان، الدكتور مسمي موسى - دار المودة - بيروت 1980 من 45
- (2) دمشق وأرجوان ثارون عهود - للطبعة البولسية - هويما (لبنان) 1952 من 153
- (3) مقامة سقوط صلاك، للإمارتين - مكتبة صناد - بيروت 1927 من 7
- (4) مقامة سقوط صلاك للإمارتين - مكتبة صناد - بيروت 1927 من 7
- (5) لبنان الشاعر، لصالح لبكي - مطبوعات الحفكية - بيروت 1954 من 166
- (6) المصدر السابق من 169

لم يبق من الشاعر التكبير سوى دحضه ومزماراته وأشعاره نظريته، وفكهم جهر يحمل أمه، وعصاه الحبر والى، ومحفظه تقوده، وقد احسنه، والمداولة التي يكتب عليها والرسائل التي تكتب برسلها إلى، وموزن لبعض أسدقائه، ومخطوئته شعر وقصائد بشرية بحث يده لم تنشر بعد..

لم يبق من الشاعر سوى حبه وإخلاصه ووفائه قبل أن تنروج أحيتي مئذات عشر مسموآت قصصه وكتائنه مسموآت ليلي... وكان يحترمني كثيراً ويمار علي، وفكلم ما حيك حول شعره العربي من قصص حب، وغرام عني عن الصفة لأن الحب للحب الأول.. كان مرهف الحس، عصبي المزاج، حنون بترك بيته الروحي في ذوق مكافئ لتمام قريب أمه وأخته

وقالت أمه: كان يحب الصيد والسرعات في الطبيعة، وكثير ما كان يثر فيه غروب الشمس فيقول: أيتها رماة الأسمه... كان يحب الحياة الاجتماعية ويفرح إذا ما زاره أحد.. كان مولعاً بالشعر، يمحس الماعنات وهو يكتب، وكثيراً ما كان ينقل بحباله فلا يشمر بما يدور حوله، وكان

عزرايل

(رواية اقتحام المستور)

□ باسم عبدي *

أثار رواية عزرايل عاصفة من الاحتجاجات والانتقادات ضد الروائي، ليس من الكنييسة ورجال الدين المسيحي فقط في مصر، بل من مناطق مختلفة من العالم وهذه الانتقادات حققت الشهرة للكاتب. وأصبح اسمه على كل لسان، وانقسم النقاد إلى مؤيد ومعارض.

وصدرت للكاتب قبل "عزرايل" رواية "طلح الأفعى" في ١٩٩٥ صفحة وهي من الناحية الفنية تعتبر قصة طويلة أو "نوفيل" أي قصة قصيرة طويلة.

ولم يكن الاحتجاج على قصة الرواية، بل على ما هو محرم "الدين والحس" في النظام الشمولي والتفاصيل في المشاهد خاصة، فقد كانت الرواية صيدا ثميناً للمفكرين عن أعمال "مخامون بلا حدود".

إن رواية "عزرايل" رواية ساخنة، شكلت قهره فنية وتقنية عالية الجودة، وشكلت غيوماً كثيفة من الأحداث غير المعروفة تماماً في السابق، وكشفت عن المخنثات والمسورات في المجمع الديني المغلق، وعن حياة بعض الرهبان في هذا المكان. وامتدت خيوط السرد إلى المكان المفتوح المتعدد، كالانتقال من الإسكندرية إلى شمال مدينة حلب في سورية ثم إلى أنطاكية، وإقامة علاقات حسية محرمة دينياً لمن كرس حياته للرب.

ومزج الروائي شعير المتكلم بين الواقع وما ترصفته الرقوق والتجمل من جهة، وبين الكتابة في الرمين (القديم والحديث) من جهة ثانية وهذا الاستدراك الرمزي المشمول مع المكان والشعور، يستر عن القدرة الفنية للكاتب، وإمكانية إضغاع للتقني بأن الروائي لا يتدخل بالأحداث، وإنما قام بمهمة صعبة، وسرد الأحداث بلغة روائية تدخلت

وكشفت الصراع حول جسد وروح السيد المسيح أو (الإنسان والإله) ونسب الأسقف تيودور البشير بالمسيح. التاريخ إلى رمسين الأول يبدأ مع دم، والثاني يبدأ مع ولادة السيد المسيح. وفي الرواية موزونة بين ثلاثوث المذبح قبل المسيح إذ سمي (بالثلاثوث الأفلوكلوسي الطمعي) أي (الواحد والمثل الأول والمهمس الحكلي) والثلاثوث السماوي للمسيحي فهو (الآب والابن والروح القدس).

* قاص وباحث من سورية

ضم زوت السيدة - وكتافيا حادثة السيد الصقلي
تحر الحرير التي ضادت ماني في عيب سيد
إلى البحر ونحكي له موهبه

لقد تمزق من السرايب هيب - القدام إلى
الإسكندرية ليهل العلم ويدرس الطب إلى تجريت
حياته من الثروة البحرية أولاً وتحليله من الموت
حين لوته واحتسته أوكتافيا وألمته ثانياً ونمت
في روحه بنور الحملية - فتعزك الصراع بين مادة
الجسد وروحانية المقدس وفي النهاية تنتشر الرعدة
الجسدية

بحسب هيب شعوره نحو 'وكتافيا ويتو (إن
أريج حدي الأمين على نهج الأهر حتى يلتصق شق
وجهي بمعومة مدزده المثلث). لقد وجد هيب في
أوكتافيا المسد من الموت قتال لها (إن الأكل لا
تحتاج اليوم من يخدمها - بل من يكتفي عليها).
المزاول كصيف ينتهي الحب الجميل بين هيب
وأوكتافيا فهما أمضيا ثباتي حمراء متوهجة فهي
تزم بالله البحر - برسبون وهو يؤمن بالمسيح
خاصة بعد أن حارب أتباع الأشف - ثيوفيلوس المعب
الكبير ولكن أوكتافيا تعلمت حين قالت لها
كفانة عجوز (إن البحر سوف يرسل لك رجلاً
يصبح دموك، ويملاً أهلك بالفرح) وتم تعرج
أوكتافيا أيضاً بالمزاول الذي طرحه هيبا حين قال
لها هل يحملك السيد الصقلي، ويطلب منك أن
تدفني فراشه؟ وتجيبي: الصقلي رجل ملأه في
السن، وهو يستحق بشاؤته في غرفة سومة أسوأ
بالأثرية - أفهمته شيئ من فكمته وقالت له إنه
يرى ويدرك أن الديلة لا شأن لها بالمثل وأن الأيمن
لا يكون أيماً (أأأأ) حتى يدق الممل ولحق،
والأهو حشر وفلمسه - عنت وكذهب صرجه
موقعه من تسجيح بعد - نوصت علاقته بهيب
وتكشمت موهبه التردد بالتعلي عن الرهبة ودرسة
الطب وممارسة هذه الكفة في المدينة، وذلك من خلال
موهبة المظلي حين قال (أليست الوثنية أفسى قلباً
وأصفي روحاً من أغلب المسيحية اللواتي عرفهن)

هيبا الأمانة في أمكنة متعددة - بدءاً من مصر ثم
فلسطين وصولاً إلى شمال موريت

وكانت الأحداث مركبة واحدة، مصنوعة
بريشة كتابات متتكن من سمته. تشتغل على
حبيكات متداخلة (مصري وكبير) حبيكات
منقذة، ناصبة من حيث السرد والعمل الدراسي
عالي المستوى إذ لا يمكن للمتلقي أن يبدأ بقراءتها
إلا ويهيبها ويظهر اهتمامه العبقري والتفاوت
الاجتماعي الصارخ في المجتمع - بين من يمكنه خارج
المزور في الإسكندرية في مسكن فقيرة - وهي
البهوت التي ينادي الملاحون بمواعيدهم وعرفهم
هربي الصور، ويطلق عليها (مدينة الله العظيم). أما
الكتاب / الراوي فيسبها (مدينة الإنسان) وهذه
التميمات هي بداية المفارقة في الصراع الاجتماعي في
السلطة الدينية. أم التصف الشمالي من المدينة
فهيكنة الأغنياء - والنصف الجنوبي هيكنة
المفرد - ويفعل بين القسمين شذو - الضووبي

ويبدأ حشد الصراع الثاني بين المسيحية
والوثنية - فالصهيوني يمثلون لإلهاء الوثنية إلهاء
قصرى ويظهر ذلك من العمل السائرين وراء رجال
الدين، وهم يرددون باسم يسوع الحق سنهم بهوت
الأولاد ويبني بيتاً جديداً للرب.

يستأجل في السرواية الثانية يخي بالأسطوري
بالواقعي فمثلاً 'جبل الطير' في صعيد مصر يحمل
إشارات دلالية أسطورية - فالطير تأتي في كل عام
وتحمل عنده وتملأ الأجواء - ثم ترحل فجأة بعدما
يصفي منير منها بقصة، ويدخل رأسه بسفح الجبل
ويتمتعه من الداخل شيء مجهول - لكنه لا يقتله إلا
بعد أن يحص جسمه ويستقط ريشه - وهذه إشارة
واصحة ليقية الطيور تحدرها من العظمى في بحر
الليل ويتم الترحيل في الليل، والعودة في العام التالي
وفي الموعد ذاته، وهذا مؤشر على قديسية التبل،
باعتباره إلهاً يهاجم المصريون ويتدمونه، خاصة في
فترتي الفيضان، ويشير البحر الخوف أيضاً حينما
تتألم أمواجه فهو يخيف الأسرار ولا يبوح بها لأحد

أدخلته حثتها ثلاث ليالي متتالية وأربعة أيام لم يسلم

كمن هيباً رجلاً ذكياً رأى في ملابس الأسقف وملابس السيد المسيح معزقة كبيرة، وهي مفارقة ليست في المظهر الخارجي فقط، بل في الداخل فثوب المسيح عبدة عن سدل باليه معزقة، بينما ملابس الأسقف محلاة بخيوط ذهبية تغطيها صفة والكتف تظهر وجهه، وبين يديكتا ثوبه الأصفر وتسلطه والصولجان الذي يحمله للمسيح من الذهب، ويد المسيح المدودة لتكفل البشر الداعية للمحبة والسلام.

للمشهد الثاني الذي جرى في نفس هيب هو المشهد الديموي، حين سُحلت للعدلة هيباك التي كانت تلقي المحاضرات. وكذلك مقتل أوكتابي وهي ترتدي لتحميم. ولهبول ما رأى هادر الكنييسة بعد خمسة ثلاث سنوات، ورحل إلى أعالي النيل ورمى رده الكنيسي في الماء. ثم عصى إلى الرب وقال (هاسك أخني ذاتي لئلا لك لأولاد ثانية من رحم قدرتك مؤبداً برحمتك). وهكذا يعود هيب إلى الدقة الروحية للمسيحي، يعود لأجث إلى السيد المسيح، معترف بعلينته، وأصل رحلته إلى أورشليم والنس مع سطور في الكنييسة الصومية ونس دعوته ورافقه إلى أسكندرية ورم بدمشق واستقر في تبع الكنييسة أنطونكية شمال حلب، وهذا حياة الاستقرار وتابع القراءة والمطالعة وعلاج المرضى والعبادة

وعمق هيب في هذا الدبر بأسرار اللغة الصربية، خاصة في قصه خيضر وهي قصه رامي مربية قديم تحكي عن قدس حياء المحكمين أحيقور وزير الملك سهرريب، أو ما تعرف اليوم بقصة قسطنطين الحكيم ونصائحه لولده. واعترف هيب بأنه متلب وشاعر يلبي لباس الرهبان وليس قديم. تأثر بالأم المسيح ونصيحته من أجل البشر ووسمه الطريق الصحيح لإقامة السلام على الأرض

فطلع هيب مسافة طويلة للمجيء إلى الإسكندرية، ونذر نفسه للمسيح، ولكن كضيق قد أعثره بجمالها، واعتبره شمه مصيبه في شريته الطويل. وسأله إن كانت مستقل تحبه مهما جرى؟ فأجبت له وهي تفتح خزائن الحقد على المسيحية، وقالت له (أنت مثل أهل الصليب قاتل انكرهم، لأنهم كالجراد يأكلون كل ما هو يافع في المدينة، ويملأون الحياة كناية وقسوة)

وفي هذين الموقفين تقابلات صديقة رغم أن الظاهر عرق في بحر الحب، ولكن الحقد خرج منهما وتم ينظر كثيراً وأن هيب الذي هو أحد صرعى الصراع قد تطورت مواقفه وأحدث انزياحاً في توجهاته ورذاه الدمية والمكسرية والسب القاهر المباشر يعود إلى أوكتابي التي جذبت إلى ذنبه لم يتوقف من قبل وهو يقرأ الرقيق، فوقع في الحطية مثل سيد آدم؟

وتعود أسباب كراهية أوكتابي وحقدنا على المسيحية وكلمت تسميتهم (الجرمون المسيحيين) لأنهم قتلوا زوجها الوثني حين خرج ليبيع البخور في العيد الصمير، فأعادت شحنة الغضب إلى قلبه. وعلدت هيباً من بينه، وقالت له (أخرج من بيني أيها الحفر، أخرج يا سافل) فجاء إلى المفارقة، كفض قلبه ظلّ معنياً في صغره، وتحت عصلة قلبه؟

إذا أردنا البحث في سيكولوجيا هيب، فعليه أن يستمع في الشخصية الجوانية لتستكشف وتوازن بين ما جرى له من معوقات، وما لبس رغبته الجنسية. وهذا ما يستدعي جملة أسئلة منها هل يترك الكنييسة كما أتى ويعود إلى قرية أمه، أم إلى قرية والده الذي لا يعرفه فيها أحد، أم إلى بيت أمه التي تزوجت من الرجل الذي قتل والده؟

هناك توافق بين التقييمين، فوالد أوكتابي قتل المسيحيين، وزوج أمه قتل والده ولكن هذه المقاربة لم تحقق لصالحه بينهما؛ رغم أن هيب يؤكد أن المحبة الحقيقية لا يجدها إلا في امرأة وثنية

لقد واجه هيب شكتلين من الصمراع الصمراع الروحي. والصمراع بين الباب كيرلس وبسطنور والثاني كني صمراع محتمل، وصل إلى الأوج بين الاثنين حبه بعد نسل للباب نسلطور الصمراع عشده عوام المسيحيين وحو سهم لاستخدامهم الصمراع مريم هي والده آله وبني بسطنور يوم رسامته أسقما ما يدور حول جسد والهة المسيح وقال (بصمراع أسقما ونجسده هو مصاحبة بين الكلمة الأبدية والمسيح الإنساني ومريم هي أم يسوع. ولا يمح أن نغمس والده آله). ولذا الصمراع أشعة قديمة كانت تجوب شواطي التاريخ الكنسي. وظهرت بعض عيوبه في الإسكندرية، حيث قام المرتدون بقتل كل من يحالمهم الرأي. فقتلوا أسقف المدينة "جورج الكيلانوكي" ومزقوا جسداه وفتلوا هيبات العالة وسعلوه وحرقوا جسداه ونسحق الصمراعات بوجوهها المادية والديسية، والجسدية والروحية، والذكورية والأنثوية وبين السلطة صاحبة المولود والمنتج النعتي

وشملت مرثا جبراً كبيراً من حياة هيب، وعرض جل لمتاحاته لمرثا سيرة حياة هذه الأسرة. وقتل يتابعه حتى كذبت المصادمه وعرف فني له التي به وهو يرعى عزة وقال التي إبه من سر، فقيرة جداً. ثم قرا له قائمة طويلة من الأخطاء. وعرض بأنه يمارس العمل الفاضل ويصنع المهر وأن أخته حبلى منه. وحين تركه هيب صاح التي كندا تهرب مني أيها الراسع! هب لتسمع عن اللغات والنت التي حرمت نفسك منها، فعدي من الكثير الكثير

إذا نوقص عند هذه التصریحات وفتحت باب الدلالات، فلاحظ من المطور الديني مدى اهتمام الجسد على الروح، وشدة الصمراع الدائر بين ذات الذات، وبين الأب المتبسطة بالديوي وعدم الاستجابة لتعلم العلي الإلهية السؤال. ماذا يريد هيبا من استخدام المصبي الحقيق؟ هل يريد أن يتوّن لباس إلى الإنسان هاد أن يتعلم على شهواته من

وفي المنكس الجديد تظهر شخصية مرثا مقابل شخصيه أوكثافيا في المنكس القديم ومرثا لها صوت جميل، عنت له قصيدته. ويصمق قصه هذا الدير الذي كان معيدا آله النجس، والدع والربة الحقل. وقتل اليهود وحمد مسلمين في احتلاله وتحويله إلى معبد لهم ومنكس فيه عزرايل وأنداه من الشهاتين والأهامة ومن كان يمد الشيطان. وبعد الررال مزار المعبد مراراً أقیم فوقه قبر الآبه الشهيد.

ومقابل الصمراع خارج الدير كان هناك صمراع داخل الدير بين الرهبان بمسهم بين رهس محس والرهبان المضمين في الدير واحد هيب لقب، جديا وسي به هيب الغريب وأرادوا أن يعرفوا صر علاقته بالأسقف بسطنور الذي جار له أن يأس امرأته هو أبوه دم، لأن امرأته لم تجد رجلا غيره تخونه معه في فرشتها أو في خيالها

وتبادل هيبا، ومديته الفرنسي الأحداث هي المرأة وتوزع في حياة الرجل، وعدم رواج الرهبان، واستمادها عن الأسرة الدينية فهي راهبة فقط. ولا يحل لب أن تكون واعظة في الكنيسة. وأعلى السيد للمسيح كصف قال هيبا الحرية للمرأة، ولكن أصحاب السلطة الدينية هم الذين يقرعون إرادتهم على المرأة وعلى الرهبان وقال لهم (من استطاع أن يحتمل عدم الزواج فليمتل). أما بولس الرسول فقال: أحسن للرجل أن لا يمس امرأة. ومن تروج ضحسا فعل، ومن لا يتزوج يعمل أحسن). وتطور الأحداث وتتزايد خيوط الصمراع وتظهر وحدات سرديّة جديدة تتكشف عن مدى العلاقة بين هيب ومرثا، ورؤية هيبا لهذه العلة الجميلة التي يرى فيها ملامح أوكثافيا، وشدت تشكّل البديل الأنثوي ككي تتكامل الحياة. فالرجل لا يقدر أن يعيش وحيداً، بقوى امرأة. والمرأة أيضا بحاجة إلى رجل. يقول هيب: في عمرة تلك الأيام العائمة تحت مرثا أول مرة ولم يخطر ببالي يوم رأيتها أنني سوف أحرق ببارها الملهة).

اتجهت متدبرة وتدبروات ضيقه هلمبريون
أصروا على أن اله تحسد بكمله في المسيح من
صار في بطس أمه، ولا انفصال في المسيح بين
الألوهية والإنسانية فهو إله ورب متكامل تام، ولا
مسيح مستقل عن اللاهوت م كيرلس فيحسم
الموضوع في رسالته الأخيرة ويقول كم يتحول جسد
المسيح إلى طبيعة إلهية وتم يتحول الله إلى طبيعة
الجسد حتى حين كان المسيح متفلاً مقفلاً،

وأخيراً ترحل مرثا إلى طيب تسمى للتجار العرب
والفكره وترفض الزواج من الحارس الروماني
ويظل عزرايل الصوت الداخلي يهيم بالشرور،
وتعكبر الأجواء وتسميها، ويرأغ باستعطافه لبيب
ويقول له لا تقدر مرثا مثلك فتدث أوكتافه قبل
عشرين عم.

ويتهني كفل شيء، فالأساقفة تحلوا عن
تسطور، عدا أسقف أنطاكية وانقلب الأسقف
زبولاً والذي يمه على تسطور، لما رأى أن كفة
الجزئين تميل لصالح كيرلس، وازداد القمع بعد أن
تشكلت اللجنة الربوبية التي راحت تفتش الكتب
وتهدم بيوت الناس، وتجمع كتب الملامسة
والهرملقين والأنجيل غير المعترف بها، وهي أربعة
أناجيل تم حرقها، وأدى المجمع الأسقف تهودور
للمسيحي، وانتهى كفل شيء انهزم تسطور واختفت
مرثا وغاب عزرايل، وليس أمام هيب إلا الموت...
يقول هيب: غاب عزرايل بداخلي وسكنت هفمراتي
واحدة مفاجئة، شعرت بهذا الصراع بالمي. وبعد
حين توسدت فراغي وتمت في يومي

أجل أن يسمو عالياً، ويخلق في فضاء الروح، ويصمد
في مواجهة التحديات الفرائضية للكنيسة، ويكفر
نعمه للحياة الروحية ؟

يميز هيب بين الحب الحقيقي الذي يثبت في
القلوب ويثمر، ويسمو في الدافرة، ويسل الدروح
بهجه، ويخرج مع الدماء والشهيق والرفير، وبين
العبرة الحيوانية التي تقود إلى المحشاء بين حبه
لمرثا وغرفه في يمه وعلاقته العبرة مع أوكتاف.
بعد أن جرفه سيل الرغبة في أول رقة مطر، ويعترف
شائلاً: لم أشعر بهدي إلا وقد ازاحت عني غطاء
رسي مليء بالحبس لأستقبل النور الذي شرق
هجة من عند ليد. صعد لحظتها من مرثا
هي أجمل امرأة خلقها الرب

ويصف الشهد المتوج بدقة أكثر ويقول دومرث
تسك ثوب المصماص بأعراف أصابعها من عند
الفخدين وترفعه قليلاً وتكن تلك الثوب المؤمل
بالخيوط الذهبية تتراقص لثباته المخلبة مع خطواته
الرشيقه لتي طير بحور) ونه بصير لحب من طرف
واحد وتعترف مرثا وتقول (هفت ملهورة لرويك يا
هيب.. أحبك جداً يا هيب). ولامت مرثا مع الأحلام في
عرش واحد. وفي غرفة الدافرة المعلقة

وتكادت تسول الرواية الأخيرة تقبض بمطر
الوجد، مثل يموع النجر من بين المسخور (عصرت
بيديها يدي فصعرت ما تحتها، لحظتها.. اند فمت
أهاري الضامة كمثل شلال من مرة سعيدة
بروي أرض تشقت جماد عشرين عم).

سدا حسدا الأحداث لتتفكك تدريجياً
الأساقفة يجمعون في أفسس حيث يوجد تجمع
المقدس للنظر في عقيدة الأسقف تسطور، المناقشة
طبيعة السيد المسيح "جوهري المسيحية" وبرزت

دراسة أدبية في المجموعة الشعرية (موال الأرق)

للشاعر الأديب غسان كامل ونوس

□ محمد الحبي *

ما هو الشعر؟ وما المطلوب منه؟ وما يعني على الكلام الالتزام به حتى يكون شعرياً؟ بماذا تنعلق شعرية العبارة؟ وبماذا تتميز عن غيرها من تراكيب لغوية؟ ما أغرب الأخوة التي سمعها من الشعراء المعاصرين على هذه الأسئلة البسيطة، كل شاعر يعطّر على كيمه، مطلقاً عن ذاته، وفهمه، وتجربته الخاصة، وامتداده، مما أدى إلى تراكم وجهات النظر بشكلٍ سيّد مفاقد الروية المعنى يحمل أفكاراً ثوريةً من نوع غريب، يقصّ بها على اللغة محطماً كل ما يمكن تخيلهم كالأواني الزجاجية حتى قواعد النحو، مدعياً أنه يعمل ذلك من باب الإخلاص للحدالة، بأعصارها حالة تغير شامل، المعنى الآخر يمثل قصائده بالكلمات بشكلٍ يجعلها عاجزة عن السير في أي اتجاه معتقداً أنه يظهر بذلك شاعريةً فذةً وبادرةً، والمعنى يتوغلّ العموص معتقداً أنه يمرّ عن لمرده واستثاليته، حيث أن الجميع معهون ما عداه *

تتعلم من نمط، وغيره فاين تصبّح؟ والبعض يعمل على الأديب بان قسديده نبوءات أو فضفكت شيعرته، لمعرفت لمستقبل لأنه من حيث يقف هناك يرى كل شيء، والمعنى يقول بتفعل مرضي لا يهمني التواصل، من غضب للأجيال القادمة صيب، وم أراه أن الأجيال الصاعدة مستحقون يحده إلى ما يكتبه، وإذا لم يلزم في عصره، فما أراه أنه سيلزم في عصر آخر؟ وشعراء وشعراء وشعراء

والبعض لا يتحدث عن سوى تمجيد اللغة وتحطيم التواضع وبسبب لمعدرات، فيحدثك شعور من يمسر في حقل العلم، والبعض يهب من سبقه أو جاوره، وعندما تستمر عم يجمع ذلك معصفاً؟ يقول لك هذه ليست سرقة، بل تلصق أي تعالو بين النصوص لميت محتلمه وقد يلمس الأمر فيقول أنه يحرم في خطبه الشعري على امبراطورية المعنى صيب للتدريس جلود وعمد

الشاعر الشاب سلطان كمال ويونس

بشجاء المثل، أي بمراقبة المثل من بعيد، فأنطق
فذلك له، وهو ليس الصلوات نفسها، بل ما يعترض
على مراقبتها من خيالات وظلال، فهو لا يدخل إلى
الصلوات ليمنوتخنها، ولا يخذ منها بيوتاً للمسكن
والاستقرار، بل لتشيعل طريقه في هذا العالم المادي
بالتجاء اللاتينية، فالصلوات جهود، وهو الطامع إلى
التعلق بحرية في مدى المضادات والأبعاد في هذا
الصديق تجيء المجموعة الشعرية بموالات موال الأرق
للشاعر الأديب المعروف غسان كفال ونوس المبادرة
عام 2007 عن اتحاد الكتاب العرب، فني هذه
المجموعة نثراني أحاسيس الشاعر في لاهيا على
قياسها من اللغة الجميلة والمهارات الرشيدة، وأقول
على قياسها مشدداً على كونه أمراً في غاية الأهمية
للمعلمة الشعرية، وبحاج التجاذب به إلى موهبة وشبه
عالية، فني عالم الشعر الحديث والتجاذب شعراء
هذه الأيام - مثلاً نذكر أملاء - ما أكثر التصادم
التي أملت شدة إقبالها بالكتابة، وتحتاج إلى إجراء
عمليات الاختزال وصقلها لكي يظهر فيها أي بريق
شعري، وقد يكون هذا البريق مرتباً وأصعباً في
مكتابها ما منها، ثم يشعب ويضم لكثرة ما يبال
حوله من كفال، كفال وراء كفال من المهارات تسد
على القصيدة مفاصل الهواء، وتحقق حنفاً، وإذا
بالخيال المعلق فوق الدري يتنوي عجزاً عن بث
الحياة في الصور الشعرية، والشاعر غسان كفال
ونوس على المكس من ذلك، يقتصد، ويقتصر
على ما يجب من بدل مدرج في الوقوف حيث
يجب يحتج إلى مقدرة بسلا، مقدرة يستمر اليه
الكثيرين، وربما كانت هذه أول الموضوعات الفنية
المهيرة لتجربته الشعرية، وقد تراءت في جميع
قصائد المجموعة العالمية ست وعشرين قصيدة من
شعر التفعيلة، صاغها على عشر محذوف من الأبحر
الخليعية، والموسيقا لها من ارتياضها بالحالة
النفسية وكوامس الدباب الشعرية وما يعنل داخلها
من اتصالات وزينات وتأمالات وأحلام ورؤى، يعبر
الشاعر - هم يعبر عنه - عن شدة وحناها وسبكورتها
على نصيبته بالتشديد على موسيقا معينة، ككف

صقل منهم يتخذ قريحته مستخفاً عن الإحابة الأرب
عن الحزائل اليميل من الشعرة وقد تجد بينهم من
يضي على التماس بمعلوماته القيمة، فيحقق بها
لنعمه، ويكتفي من الإحابة بالهمة، أو من يمتلك
الحقيقة ككاملة، ولكفه بخجل من فتح فمه والتملق
بحواهر الحكمة.

وأبداً هذا الكلام لا يطابق على الجميع.

ثمة تجرب قيمة وباصحة وتستحق التقدير، ثمة
اشخاص يحملون في أعماقهم بذرة الهوية الأصيلة
المصنولة بكم مررة كبير وإسلاخ واسع على
تجارب من سببهم وعلى قصائد الأدب باختلاف
مدارسه واتجاهاته القديمة والحديثة العربية
والأجنبية في مواضع لوجة التطور العالي التي غريب
وم تال تميز المفاهيم وتصيب إلى نظرية المعرفة

هؤلاء لا يحملون من الأمر قضية كبرى من
قضية الفلسفة، و متفوق على أن الشعر تميز عما
يجول في أعماق النفس من أحاسيس ومشاعر،
وتمجيد للحياة ولقيم الخير والجمال، وعطاء
روحاني يزيد من صفة العالم، ورحلة إبداعية إلى
مبع النور، ومشاركة لقصص الأسرار في مغامرة مثيرة
للدهشة، ومهما خلق بأجحة الخيال في قصائدات
الأحلام يبقى مطلقاً من الواقع ومتجهاً إليه، ومن
هذا يتميز في توافقي مع متطلبات الزمن، ويتطور من
أفاته، ويهدك من صوره به سهل من مهمة التعبير
عن العصر وخاصة المرحلة بمشاكلها وهمومها
وأمالها وتطلعاتها، ويتجدد مع صورة الحياة
المتجددة بعمل كل ذلك، ولكفه يبقى في جدره
الأولي أو في جومره تمييزاً عن الأحاسيس والمشاعر،
يكتفي بالإنجازات الإنشائية المطيعة، ويستثير
المشاركة الوجدانية ضد مظهر الظلم والظلم
والشقاء والألم، ويدعو إلى العمل على تغيير العالم
بالتجاء الأسمى والأهم، وإذا ما فقد صلبه بذلك
الجذر الأولي، أعني الأحاسيس والمشاعر، يمكنه
عنفه أن تسميه أي شيء، ولكن ليس شعراً.
الشعر عمل إبداعي نفسي يبدأ في النفس، وينطق

بشكل مكافئ غير ممكن، هالفرد يميز عمن مجتمع يتفاعل معه، يأخذ، ويمطي، ويؤثر، ويتأثر الشاعر التقديم التراثي وضع خط التزام به في قصائده حرصاً على التواصل، وهو خط معروف، من الوقوف على الأطلال، إلى تشبيه بجملة عاتية، لا مثيل لها بين المصداق، إلى وصف الماق، إلى خرم هذا، حريصاً في كل ذلك على استعمال المعاني والراضيب والصور الشعرية المألوفة، في الشعر الحديث لا يوجد شيء من كل هذا، وإذا أردت الاستماع به، عليك تفتون رصيد تشابه مناسب، وصبر من مصوبات العصر والرمز الترابي، إذ من المستحيل إجراء حوار مباشر بين شخصين يتحدث بلغة مختلفة. فتلقى الشعر الحديث معصراً يصعب دفعه إلى ما هو غير موقع يحب التسلح به يلزم قبل الهومس إليه. ومما يريد الطيب بله من طبيعة هذا الشعر غامضة بعض الشيء، وهذه اللدغة اللبدة من العموس فيه للضامة عبر دهشة المجاز هي ولعدة من أهم ما يؤهل عليه، لأنه يعكس جمالاً إلى جمالي. بشرط أن لا يصل إلى منطقة الاستملاق، بالتحول إلى معيشتي. هذا أغرب ما رأيت في حياتي شعراء يسمعون الملائكة، ويستقون أن أحداً من سيحتاجه وقت يوم، لا أدري ما هي مشكلاتهم؟ ربما هم ماحضون بزوع فحكة جهمية، تتلخص في التفاعل مع القراء من وراء حجاب الدارسي والبطري، مما يثب عظمة عبقريتهم لا أدري مدى مشروعية علموهم، ولكن ما أنا متأكد منه أن القارئ لن يذهب إلى القارئ البيوي أو التشكيكي أو غيره ويسمكه - مستتباً - عن رأيه بالقيمة الملائية كفي يرى أن كتاب أعجبت أم لا لا إنه - سمكه - بقره بحسب رميد الشدة وعروبه المعري هذا وصل إلى وثر فيه وحرك أحاسيسه، فهي ناجحة، وإلا فما هي إلا محاولة فاشلة مهما طفاؤها من تطيرات، واعتقد لا يمارس هذا الرأي إلا من يملك فكرة خاطئة أو منوثة عن ماهية الشعر. يحدث أن يقع الخلاف بين

بعض عن ذلك فكما هي الحال عند شاعرنا بشوة الوحدة العصبية لقصائد المتجلب في انصينية تدفق العيارات وصلاتها بما يؤكد على صدق المصالح والهد عن التكلم، حيث أن التكلم يقطع أوصال القصيدة ويملأها بعبارة مستحقة، باردة وحوية وبميد عن التأثير الوجداني، كما يلاحظ على هذه المجموعة أن الشاعر نجح إلى حد بعيد في التكلم بصوته الخاص لا بجملة أصوات من سبقه من الشعراء، الأمر الذي يشكل مقعداً أولي لخلق شاعر حديث، لا صوز ولا عبارات ولا تراكم ثوية من مخلفات الماضي، ولا موزوناً لمربي مهيت الأقدام من شدة التمسك عليها، لا تضر في المجموعة ككله، على تقاطع لمطي أو لقوي فيما بينه وبين احتر من المبادئ، ملها هذا من ضمن الأمور التي تصعب القراءة على القارئ العادي، صاحب الثقافة التراثية، المصد على الصور الشعرية القديمة والتراكم اللغوية المتوارث، فتلقى الشعر الحديث يحتاج إلى دوق في مسئول بكثرة القراءة والمطالعة وغنى في الرصيد الثقافي والمعرفي، وربما لم يصدق المفلس الألماني المعروف ككارل ماركس فكما صدق في قوله كفي تستمتع بالأدب يجب أن تكون على درجة معينة من الثقافة وما لا يختلف عليه أثنى: أن الشاعر الحديث فكلم أوغل في حديثه فكلم وأدت القوة فيه بينه وبين القارئ العادي وصعبت إمكانية التواصل بينهما والسبب الأول لهذه المشكلة جهل هذا القارئ لخصايب الشعر الحديث، ومتطلباته، وطروحاته، وملوحاته، ولن نعتب على القارئ هنا على جهله لذلك، فلما هناك شعراء معروفون يجهلون ويرون فيه خروجاً عن الأمالة وهي بالنسبة لهم الالتزام بالتقديم أو لا وأخيراً، يسمما هي في الإبداع، والمقدرة على مواكبة حركة التطور، وتجاوز المبادئ والتراكم القديمة، واستكشاف الصور الجديدة، ورسم خط بياني ذاتي للقيمة لا يتقاطع مع الخطوط التي يرسمها الآخرون إلا بأقل عدد ممكن من التفاضل، حيث أن عدم التقاطع

القصيدة الشعرية في موسم الحصاد

هذا شتغل موسم شعري بمرس نفسه بقوة على
العرس وتذرك قوله في قصيدة حري بعنوان (أمان
الدوا)

كفما الأفق يفتح

نوماً هلاماً

كفما جمرٌ شتريخ

على مرقق الأحويات

كفهم ثرائيـ

كقصوت احتضاني قصي

يرلود عمق الجهات

كضل انتظاري

كبحر للملاحة

للخطوة الشاردة

ورقص الثرائي على جث

بخره

وأول ما يستوقف في هذا المقطع خامسية
تركيبية اللغوي، الطريقة التي استعمل بها الشاعر
الكلمات والألفاظ، وحبكها على الموسيقى البائدة
للبحر المتناوب في هالبيومتي أتاح لب إيقاعاً داخلياً
يستولي على المستمع، الأمر نفسه فعله في المقطع
الذي سنه الآن سر، البحر من التنب ولبية الأمل
بالجهيد ياتث في المقطع الثاني أقوى وأوضح،
وتفدك السميات الشعرية المستخدمة فيه، فالأفق
يمث في البواء مثل اسم مدح صفتير عن لبم
والله العميق وم يمه ليس دحب بل عيم وهو
ليس عيم عدي بل هلام، وهذا الترادف من الصور
يعبر عن حكم هائل من الأحاسيس ولشاعر العمية
المتعملة في ضمن الشاعر على جمر أسئلة لا تفعل
شيء سوى تمين يقيمه بعجوة عن ي فعل بل لا يبدو
به ثمه ف يهكر ر فعمل صلا هـ، هو همدك
يتفوق على إصكافسوت الفقل، ومن هنا يشبه
تمازلاته الحائرة بالجمهر الحارق الذي يبقى مستوحاً
لمعرفته مصيف بعجز للنسائل عن حل ما يحيط به

الناس في مدى جمال الشيء لأن صفلاً منهم ينظر إليه
من جهته، من جهة فكرته الخاصة ولكن الجميع
متفقون من حيث اللبداً على ما هو الجمال، لا أحد
هيم بينا وبين دواتك يلك على ما يجب أن يعجب،
ونحن نلعد بحاجة إلى نصائح بهذا الشأن، التأثير
الثقافي بالجمال أمر مؤثوفاً معنا، وهو من أمل
تركيبتها، وبرأيي الشعر يكتسب شعراً بقدر ما
يمارس عليها من هذا التأثير الثقافي نفسه وفي هذه
مجموعة الشعرية بعنوان موال الأرق نيج الشاعر
غسان ككامل وموس في ترك مصدرة من العموس
الجميل على قصائده في الصور الشعرية والمبررات
الشعة والموحية، والظلال التراثية على مرامي
الكلمات، والعلى بالذلالات، وأجهاث في ككونها
تتلق من بين لأصبع، يد يحمل عمية الاستماع
به مرتبطه بعدم محاربة القبح عليها، نعد نظم
هي الحد مع شعة الشمس المندفقة بحرمة، الجملة
الخاصة بموقف الشعري فيه بمرس نفسه مستم
بمدح النهر الجميل مثلاً تفتوله في قصيده بعنوان

(مرايا)

شعاً تلك الملوحة تسمى

لدازي المصقب بوم ندي

وخفي عصي

ولحن قصي

وهوق الدروب قاضي

لهاث بعدي يومس

شعاً من اللذة الهاروة

إن الإتياع البادئ والصور الشعرية المعبرة عن
الحبيبة والألم مثل الشعاء التي تتلو للملوحة في
مصارع مع اليأس، ومحاولة الالتقاء على الحواء
والدم المكسب عنها بمداواة المصقب، وذلك بإحسنة
أوهام وأحلام تمتد إلى ما وراء تلك الهويه السوداء،
وتجدير الممن بالوعود الرائعة كفي تتبل قسوة هذا
الوجود العاصم، وتبيل على الحبيبة، حيث أنه لا
مك حيار، خر، فقد وجدت وأنتهى الأمر، ككل

إلى من يهديه ، تكفل هذا يريد من اعطته
وشملعه ، فيصبح بألم في قصيدته أخرى بعنوان الآن
هذا في صورة شعرية جميلة

حكم عمر الحيرة في صمتي؟

جعلنا الحيرة شيئاً محصوراً تقدم به العمر ومع
ذلك لم ينجح في الارتحال إلى مكسب خارج حدود
ذلك العالم الذي يبدو لها وسيعاً إلى درجة تعجز فيه
عن قطع مسافاته ، وهو صمت الشاعر المبح لمجره
عن وصف ما هو فيه ، أو التأكد مما حوله ، فيتابع
في نفس القصيدة :

ضام ياتي

ككذبت الاحل جافاً

أو شبحاً

أو

رقص

مرايه

وهي تشبه الأشياء عليه ، وتقسمة على نفسه ،
أو تمرقه في لغة المتناقضات ، فهو ككذبة من جهة وان
يقعنه ضام ، ومن جهة أخرى يؤكد بأنه يعرف ما
الذي كفن يلاحقه ، وفي نفس اللحظة يعود إلى هدم
الجيش ، وذلك عندما يحاول تسمية الأشياء ، وهذا
التقلب للتشابه مع الحيرة من علبه الشعر الذي
يخفيه ويكشف في اتجاهات هدهد مستتيراً الأفكار
والتساؤلات ، ويشكل عام هذه المجموعة الشعرية
سؤال الأرق للشاعر غمس ككامل وبسؤال مثال جيد
عن الشعر الحديث وحاسيته ، من الاضطهاد
بالصور الشعرية وكشفه العجزة ، ولينبيه الله
المسلم عبر مرآة المظالم من جهة والابتعاد عن
المواضيع القصيرة من جهة ثانية ، أعني تلك التي
اعتاد الشعراء على الحوص فيها ، فلا مداميات ولا
مدائح ولا رثاء ، ولا أسدء ببحرنا ، إنه رصد
لحالات مصيعة متباعدة من القليل ، والحرى ، والألم ،

ويتشاده ضالوح الهام من أنما ولا أدريته ، لا يرى
ولا يسمع من ورائها ككله سوى صوت الاحتضار
المعند إلى ما وراء الجهات ، وهو صوت احتضار
العالم ككفكف ، فلا أحد سواء يستطيع الاحتضار في
ككل مكاني وإلى ما وراء الأبعاد الموثقة ، فما هي تلك
الضكوة التي تجعل أرمية الوجود تنزلق من تحت
الأقدام؟ وما الذي يستطيع البحث والرحيل وقطع
المسرب ن بعد به؟ ونس ما هناك في نهاية ككل
صريق غير ما هو هذا بلدات هطفاً بينو الإنس
جئة هامة متروكة لمخربة الأقدار على وقع هذا
الواقع الأليم ألفت ككافة سوداء بظلمة على الضكير
من ضائد المجموعة منها قوله في مطلع قصيدة
بعنوان (الزواء)

مركبون في البعد الأقصى

والتيه حدود

وعهاج الوقت

مدى وقبر

والوجه صبر مكثوم

والضوء شروق

وهذا البعد الأقصى هو بعد نفسي ، مسافة
داخلية ذاتية فيها بينه وبين الشعور بالأمان
والألمنين ، حيث لا شيء غير الصباح ، والوقت الذي
عليه أن يكتشف عن الأشياء حال كونه ، بدلاً من
أن يقوم بذلك ، يأتي على شكل عواصف من غبار
، يكفد يجبر الشاعر عن فتح عيسه ليرى موطن
قدميه ، وما هو رخم الصور الممير عن مدى ما يمثل
في نفسه من أحاسيس ومشاعر ألتية يمتد من حوله
مسافات فضاء نضراء بمل في تشرد ويحته عن أمل
إلى آخر تحومها ، يراعى على عصر الوقت ، فيجبه
على شكل عيار يزيد من تجهه وهمايه ، يجمع
صوت الوجع وهو يتحرك في شرايينه ، ككصمير
باب خشبي قديم ، ككفدية عن قدمه إلى فوحه لا
يتذكر فيها من يداف ، والضوء - وسيلة الأهداء
والتيه - تقة ، شدة في عمار ، هو نفسه يحتج

القصيدة الشعرية: فضاءات لغوية وفنية

تكثيب الكلمات

حتى انطفاء الولوع

هذه رمشتي

لمستبح الأهل

قالب من القصود

أحدى خاصيات الحدائث الشعرية المتجلية هي بوضوح أن شكل تنوع الكلمات من أصل القصيدة، ويدل على وضع التوترات التسمية والمضمرية عند الشاعر مما يخلق من النص عدم ملاحظته، أو الانتباه له. فبعد أن رسمت الكلمات بعضها إلى جانب بعض كما في الشعر، هذا الشكل أو التشكيل البصري ياتل للرسالة في الشعر الحديث، مثل الكلمات. وهذا ليس من آخراته، إن شكل أي شيء في العالم يعبر عن مصمونه إلى حد لا يستهان به. شكل ما قلته الشعر الحديث أنه حاول الاستفادة من هذه الحقيقة وما يفي قوله على لغة الشاعر غسان كنفاني ونوس في مجموعة الشعرية (موال الأرق) أنه إضافة إلى رقتها المؤثرة وتعمقها من كمثل العبارات المترادفة بشكل يحد من طريق الحوار الشعري - فكما هي الحال عند النبط - واسمها ياتي إلى آخر القصيدة بسهولة ويسر مع ما تكتنف به من صور شعرية جميلة. (إضافة إلى شكل هذا، ظهرت بشي آخر، قلما يتواجد لدى الشعراء، وهو محاولة الجمع بين ظلمة متعده، ترفض - من حيث المبدأ - أن يجمع بعضها مع بعض، ربما حاول بهذه الطريقة التمييز عما يعمل داخله من حاسم ومشتاعر متفحمة تجسده نحو الحب واليسر مسمة له التكثير من الألم واحتراق الأعصاب، وهذه العملية التسمية المقتدة ظاهرا تنف على حد القلق العميق بخصوص مجمل الوجود الإنساني، القلق الذي هو عنوان هذا العصر للهيء بشكل دائم لتأجيل أو الانهيار فوق الترويض، وحتى عنوان المجموعة الشعرية (موال الأرق) يوحى بالناقص، حيث أن الأرق يحدث ليلاً عندما يتعذر النوم، فالشاعر بدلاً

والتوق والرقية، ولا يعني هذا أنه بعيد عن القصيدة التي تهم المجتمع والبلد، بل يعني أنه يوضح من جهة انعكاسها على نصيبه على طريقة الشعر الحديث، وإلا من أين جاءه شكل هذا القلق والألم والاشتداد من أين جاءه شكل هذا الوجود المتنامي في بعض الأحيان إلى حد تحويل جسمه إلى مقبرة، في شكل زاوية منه قبر لحلم أو أمل. يقول في قصيدة بعنوان (صنوع)

نبتني مجرمة

والرجوع

قالب جرح يضر

في ثرى مقبرة

في هذا المتعلق الشعري الجميل وأمثاله تنلنا لغة الشاعر كصريح في حقول الظلام. وللألم به يعلمه بريق وس، وعرضي بالغ، وفكاهية من بعض أسوع الحجر الطعنة، مجموعة مسببة في يد يده يجر، ويرتبه بعضها إلى جانب بعض في تشكيل هندسي يزيد من تألقها. ومن جديد تنواري مكتظة بالصور فاللهمة المتملة في نفسه مجرمة تحرق أعصابه و أعماقه، وفي ظلمة مماناته ووجدته يتخيل الرجوع للثقل له من هذا الواقع الأليم شخص يرى ظله على بعد خطوات منه، ولكنه لا يراه ظلاً، بل جرح على وشك الانصمام إلى رفاقه القداس في جسده الذي تحول إلى مقبرة، والشاعر لا يحاول إقناعه، بل على العكس، يلجأ بالاستمتاع بشده كتم لو به بقية من الورد البصر في صور شعريه صراحه مرسومة بلمع بريق مشع بعيد عن الأكلاب الملاحية والحدس التلميح وعبره من الأشياء التي يوحى بعدم صدق لعنه، أنه لغة تقدم نفسها بمسألة ورقه تستولي على المستمع، وتدفعه إلى المشاركة الوجدانية مثل قوله في قصيدة بعنوان (صنوع مرة)

هذه صغوتي مرة

هذه غصني

شأن يكون الموقوت حدث مثل السيف مفهوم ومتوقع. وأن يذهب مثل المر لا بأس، أما أن تتكون هذه السخر مسكونة، فهذه مشكلته، وإلا كيف أمسكوا بها وسنوها؟ وما هو الجرد الذي يمكن سنّ الشار عليه؟ ونحن نتمتع بما لدينا من معطيات و نطلق نممك من إسماءه، ونخلق في قصصه الخيال، ترى الجانب الخفي من القصيدة، وتكمل الصورة في النظم. فالتشعر الحديث يتطلب المشاركة من قبل المستمع، يريده أن يكون شاعراً في عملية الإبداع، ويرفض بقائه في فوقية ذاته منتظراً الاستماع بما يسمع. فكما نلاحظ في خامسات لغة الشاعر لستعماله تجوارات الأبحر الشعرية بشعبي مدني للكوكوف، و بدوي تهين، مما انعكس على الأتيث في بعض الأحيان وفسد بعض التوفقات للماجنة، أعني في أماكن لا تتوقع التوقف فيها، مثل قوله في قصيدة بمواي (انتظار)

رقص
وتلوحات مثالي
ومشورين
وصلاة مبجلين
منتظرين
شيثاً
أي شيء
أو
أردك
لا شيء؟

والقصيدة من البصر المتكامل، و في وسع التراجع السريع للحركات والتنميطات في هذا البحر الهلج عادة، للدلالة على غيابة كوامي الدات الشعرية، جاء على وحل شط ما منه جوار فعل في نهاية كل كلمة مقصورين مع وقفة مجازية، ثم تعاقب عنها الشاعر، وترتفع وحيد بيما هي - عادة - لا نذهب إلى البحر إلا برفقة صويحيباتي، على الأقل

من أن يدام بقي مواويل 1، وربما بدلاً الحي بالصياح، في نوع من التمدد، بل والتعدي لهذا الرمز الموبوء فكما يقول مثل رومي (إلا مكان ولا بد من الموت فليكن ذلك على إيقاع الموسيقى 2) ومن الأمثلة على ما ذكرناه قوله في قصيدة بمواي (التهور)

من يحصل في عني الماء؟
من يزور في كهف الوهشة؟
الضفة تخرج
والذا نهي مستتر.
وعصيم بطري
وقع الخطر
الشارد
في عمق اللجة..

يتضح أن هناك (هشاً) لكاء في مكان ما من هذا العالم، وأن الضفة (تخرج) أيضاً حسب الإندفاع المباشر إلى المضي لا يفيد في حالات كهذه، إنها تجبر على التوث والتأمل وإطلاق العنق للخيال، وفي هذا الأمر بالذات قوتها وجماليتها ومساهمتها في إعطاء القصيدة ودهم الموقف الشعري فيها، وكذلك قوله في قصيدة بمواي (سبح)

أهبطي دفقة
في مسيل جوج
واحتفي بالصنوع

فلا بدري من ينتظر المضي المباشر مع يتمتع أكثر من (تسبل الذي (جوج) أم من إمكانية الاحتفاء بالصنوع، وكذلك قوله في قصيدة بمواي (حكاية حسرة)

وقت يوم
وحده للكنوم مسنون اللهـ

التصوير الشعري في موال الأرق

يصحون شعراً إلى نظم، وقد يصحون نظماً جيداً، وتضعه ليس شعراً

آخر ما أورد قوله عن المجموعة الشعرية (موال الأرق)، للشاعر غميس كدامل ونوس أن ثمة موقفاً فلسفياً، أو شبه فلسفياً، يتجذر على إدراك ووعي فضاقة الداء الإنسانية أمام هذا الوجود الميئس أمامها من القرواغ وعلى نحو غير متوقع بشكل ما يطوي عليه من العار وقوى خبيرة تجرعه في مشرقها، وليس من الضروري أن يحسب الشاعر صاحب نظرية فلسفية شاملة حول الوجود والمصير الإنساني كهي تراه في شعره تصورات فلسفية، إنه صفتٌ حماس، مليء بالشاعر والأفندي والتجديدات والرؤى، قلبه مغمم بالمواضع، وخطابه لا يكف عن التحليل، وقد بحث من خلال هذه العملية المستمرة عليه بشكل دائم إلى أن يمكنه لا يعلم أحد بوجوده، لا فيلسوف ولا غيره، وهناك يرى علاقات أخرى بين الأشياء في الواقع تدفعه إلى قضايا خاصة قد تبدو للآخرين غريبة، وذلك لأنهم لم يحسبوا معه هناك، ولم يروا ما رآه، لم يعيشوا تلك التجربة التي عاشها، فكما وإن كل وجهة نظر فلسفية من نوع ما، فلسفة خاصة بصاحبها بهذا الشكل تتسع ممسحة ما يمكن أن نطلق عليه هذا الاسم، فالشاعر الكبير أبو العلاء المرعي مثلاً لم يكن لديه غير وجهة نظر حين أطلق عليه لقب شاعر الملائسة وفيلسوف الشعراء، وكذلك الشعراء العظماء عمر الخيام، وأبو النواس في وجهة نظره بالحمرة، وتشبثه بها، وحتى مجنون أبي نيس من اللوح في وجهة نظره بليل، فهذا التشبث المريب العجيب لا يأتي من فراغ، بل من قناعة راسخة تصكوت لدى صاحبها على أساس نظم فكري تأسسوا من مثانته بالتجربة الحياتية الخاصة. هكذا نظر شاعرنا كدامل ونوس من حوله فرأى الوجود حليماً غامراً يومئ للظلم، لا يحسب وصله ولا سنده بشيء كفي لا يستحق في هوية القدم، ولا ما قد يبدله بالوقود كفي لا يطمئن إنه يحسب تعبيرة هائل يمر على عمل كدامل فكما قال في قصيدة بعنوان (حمام)

صاحبه وحده لمن ربيت على ذلك وعتدت عليه حتى أصبح بالتعبية إليها عُرِفَ وتقليداً لا يختلف بشيء عن الأعراف والتقاليد المتوارثة عبر الأجيال لدى مختلف الأمم والشعوب على سطح الكرة الأرضية، ولكن من يأنه للعداوت والتقاليد في الشعر الحديث؟ من يعتني بأي شيء بمضمونها؟ اللهم إلا بمحاولة اجتثاثها أو تحطيمها أو الصغرية منها كدم همل الشاهر به (فعل) عندما أوهمها برهينات في مهلكين ومستطرين عن طريق الياسهين شيا بهمس الأكران. إن هذه الوقفة المفاجئة في مضمومين أدخلت قلب على التشكيك الشعري المدفع، ربما تصمد الشاعر في محاولة منه للتعبير عن شيء خاص في نفسه على علاقة بالتناقض أو ما شابه، كما هي الحال بين المصغور والحرصه، والاندفاع والإحجام، فمضمومات النفس في الشعر على ارتباط وتبني بالإيقاع والوزن، وهذا أمر معروف منذ القدم ولطالما لجأ شعراء الحضارة إليه بحثاً عن أيق جدير للتعبير، بل إن بعض رؤاها تعتمد جمع كل الجوارات الشادة وغير الشادة للأبهر الشعرية في قصائده موقفاً الوصول بذلك إلى أن يمكنه لم تطأها قديماً إنساناً، و معتقداً — من جهة أخرى — أنه يكشف عن جانب من جوانب الحضارة فيستجرف إلى حيث يبدو أهمية هروضية جمدة، أي تحدث صمم طاقا قواعد صارمة، و وقع في المثل القائل (إذا راد الشيء عن حده انقلب إلى معده) — وهذا لا امتد أحداً، خاصة على شجعة وزعية في الانتصار والحروج عن المألوف، والبحث ككل وما برح مصعباً، ولا يأس صاحبه الضمير، ووضع القواعد ليس مثل المصور عليها، ولكنني قلت وأقول التمدد قاتل للشعر، لأنه يتكون من فكر وقصيدة وتحليل، وهذا من أفعال القتل، بينما الشعر قيم مصعب، يحدث بتلقائية وبرغم حتى التوجيه عمل القتل فيه بجمهر، فكما قلت في المرافعة من بعد، ومن ثم التمتع فيما أعطي له، وإذا ما تدخل أكثر من ذلك، متسلطاً أو ما شابه، تحول من أرونة إلى

لهمت خواتمها المروج

على امن

والهطل من على عجل
وتسمرت مقل الجموع

على الضريح
للمستريح

بلا وجل

لفتح هيك

للنلق التلوي

لومج جدران

القبز

لفهض الحب

ويقول في قصيدته بعنوان (أخيلة المخلن)

- تلهو بالذي بنجيك

من حمى الرغائب

ولسترح

في خيمة اللذات والنكري.

هما طازت خويلك

لوتلحت من طواف الجمير والحمى

مضى زمن المسابل

إذا فككاً هو الوجود والحياة الانسبه مروج
وأحلام. وأصواء ألوان. نهنج حنة وأمة خصره
راهية. وتسلل السموس بالأمسال. تدهات مس وراه
الأبعاد والمسافات. تمدد بما لا يحد. ولا يهد. ومي
ثم. وبأسرع مما مستوعب. يفتقي ككل هذا.
بمسحب بجمه ظف ظهر. ولا يتقي مدم العيور غير
شاهد ب القيور. وهي الوحيد التي بسطيع - في
النهاية - شاعبد بشة عس وجوده ؟ هم العمل
والحالة هذه؟ لا عمل غيورف نصبح به الشاعر
الكبير عمر الحيدم في قوله

هبوا املاوا كمان النسي قبل أن

تملا كحاس العمر ككف القدر

وما أومعه أكثر شاعرن الكبير أبو المليب

المتي يتوله

لخرخ ونكد هلالامور لوالخسر

ابداً إذا كانت لهن أولقن

بشكك أو بآخر. توصل الشاعر غسان كحامل
ونوس إلى هذه المعكسة. وبشها في العديد من
قصائده. منها قوله في قصيدته بعنوان (موال الأرق)

لفتح كليلك

من ألق اللذ

جمرة

وهي ترقى حمى الرغائب واللذات إلى مستوى
الوعد بالمجاة من حمى هذا الوجود الأليم والسير
على جمره المحرق. ومن خيبة الإدراك لرفع الأمان
التي تحملنا على التسابق في حلبة بوسع الصالح ،
بعدما أتضح أن السياق مجرد خدعة ، والمور مستبعد
كقلب والجميع حاسرون والرغبة في متابعة السياق
دليل قلة عقل وعليه جهل إشقة للنفس يصعب ان
شفتها لأولي هم تحمل عليه لا يستهز الجهد
هبل هو موسوم بالروا والعد وما دامت تلك هي
الحل فافصل م يصبح به عدم هزيمة اللذات
عير ن اللذ لا تصعب الوجود الانساني وقد لا
تكون أكثر عس وهم ، ويبدو عس خلال قصائد
الجموعة - أن الشاعر غسان كحامل وموس يعرف
ذلك. ولكنها محاولة منه للتمرد على مصير مستوم.

حسرات معطرة في

مهرجان غانم

(قراءة في ديوان مهرجان الأقوال)

لأحمد يوسف داوود

□ سمير حماد *

كلّ تلك المادى لعت حمار فؤادي
وما حميتني
كلّ هدي البادى، لفتال راحة قلبي
لم تلحن في رقة
أنها خلقتني ...

بهذه السخربة المربرة يصنع الشاعر عالمه المربّيف المخادع، بوبره
الباعم، و مخالفه الدليلية

هذا هو أحمد داوود الشاعر، المصوغ من القماش معه الذي نصنع منه
الأحلام، و الذي يجد معه مصطراً للعيش في عالم شديد العراة، يمارس
غرته فيه سرى و قلق. يدفعه للخروج عن النوانت، و هذا عن شروط الإبداع و
حريته. هذا الإبداع الذي هو تحفة بسية، و روحية يمارق فيها الشاعر، السق
النام كما يقول

احبين، إذ يحلّى حارج المترب و المؤسمات على
اختلافه، محلولاً التعلب على الواقع و مطبّاه
والجلال من شراكه و عونه و غرته عبر
مفتاح الحقيقة الأول الذي هو الفن و لغز بواية
الروح) ذل الشاعر و عبرتدهق الصور في
قصيدته، إلى يكعب بعينه، محلولاً ثقل الصور من

هي، حبرتي وحدي
و كحلّ هو، دم يمشي إلى صحراء من قولي
خلا تشاق زققة إلى عش
ولا بحر إلى جيرة

شعره نتاج المقترية لأنه شخص غير عادي،
ولديه من الخصوصية، ما يجعله متميزاً عن سواه،
و يملك مسطحة الخاص الذي هو أقرب إلى مسطوق

* صغر و ياحف من سورية.

بـ كفايت للمعلومات التي يحتويها ، واقعية أم خيالية ،
أم مريخ منهم يقول

يا موقراً ، من رعد الخليفة ،

مرّ القطار غاراً في الردى ،

و أنا للقصو ، في صمت المرّ ،

هل أبيض النار ، من بين الأناثيد ؟

لم أطلق الروح ، خلف الواهيد ؟

لم لوقف الأسئلة ... ؟ !

إن أشعاره أمسية أسمراره . و إذ يستكشف في
خفوتة . تهرع إليه ربوات الشعر . يردائها الخرافة ،
و مستجير المصبوعة بالحرر . ولتصطب مصرلة
اتحيوي على الرغم من البرد الضمير . و تحديه
ولنستلمه . والرعوي و هذا نلمسه جلب في
حسبته الرعوي الجميل . والتي تظهر هوسه
اللموي مع توحيه البسامة والإثام . فهو مشير
شعري حقيقي . مغرّف في التخرّ في الحال ، دون أن
يتغنى عن الحسنة . و أسلوبه مثقل باليسامة ،
والأمثلة . واستحسان الأسماء والمواقف . و هو يرس
الأمم دور يتغنى عن النزعات الجمالية ، التي لم
تسمح بأن تطالب الصرعات الإيديولوجية . فقلعه تقوده
قوة عليا . على الرغم من تفرّقه في شكل الجهات . بل
يكتاد همسه يتحول إلى صراخ . كلما جاء في إحدى
مخططاته يقول

أهمس بين المذوبة ، والهاوس

يا سيدي ، هل تكن أبي ، أنني في الحريق ،
قريب

و أن يد النار تصفر علي ،

فأشمي إلى ما يشاء احتراقي .

ولائمة البطولية . و الإبحر نحو البدء عبر
التحول . في قارب من الهوس و الفهشة . مميزات ،
اصماغ فيها للجموس الشعري ، إذ الشعر وحده ،
يمكن أن يفسّر العالم . الذي يعلت بهيئته من
مقولات العقل فيختشف سرّاً ويرفع المصوب
عنه . فبدأ هو مدم عالم لا متناهي و من لا ينهي و

الواقع . إلى شعر صامت على الورق . ما إلى تصل
المتلقي . حتى تولد سيول من الصور في محيطة . فإذا
هو مبدع آخر . جديد . و هذا ما نلمسه في مجموعته
الرائقة (مهرجاس الأقوال) والتي حصنها بيده
الدراسة بقول

أرض تنوّل ، و لا شلم ،

على مدى وجعي ، و أرفي ،

فمرّ أملاً ، فذاب ،

بين يديك ، و الترو .

لقد أسمر أحمد يوسف دارود . مثله هذا
الدبور . على مزج المنبر التراثي . بالتقيل الحظي .
مبتيراً أن كفل ما هو متعيل . هو جزء من الواقع .
و المصنّف صحيح . و هذه لمية الأغواء في الشعر .
حيث مرجّ الواقعي بالواقعي . و الخوص في متهات
التدخل في المصن البشرية . عالم الجنون و الأحلام .
وهمسة الهلوسة و الصكوابيس . موعلاً في تحريده
اللمطي ليعمل إلى حافة الموص أو لجمته . و حيث
يتشرب من فقدان الصلة بالمتلقي . وربما في توصيل
اقتداره إليه . يقول

ذلك المصنّف ، إذ كان احتراق ،

ما الذي أثنى إلا صرخة الهالك ، في منفي
الورق ؟

ذلك الجمر الذي كان قتيلا ،

كفك يظني شهوة القلب ،

و كان القلب ، في الصلح ، قتيلا ؟

إنه الخوص في التحول لا المظوم . خوص في
مجنبل الصور و غباب الأفكار . و توعل في الإيهم
و الحداد . عبر إعادة مرج المطلق بالحموس . و
التبصر بالأشياء عبر المرية . لالتفت الصور الحلة و
المنحية . يرب منه الزبداع هو الأبكر و
التقاه . مألها الحلق و الإبداع . و أنهم عند دائما في
القصيدة . أنها لا تبعت على الجواب . بل تطرح
الأمثلة . وتحدث القاصص . والأدب عدة حكم أرى .
معامرة تموية . أو محصلة لأهيكار وصور ومشاعر .

قوله في بيان معنى قوله

تحريرها هي الأخرى من نظمها، فلا يظهر للنفس في البدء، وقد لا يظهر نهياً، وهذا تحرر خلاعي، قد يصعد الآخرين، ويثير الرعب فيهم من حلال إحلال الحواس، وحسن بصيرة الأحلام الأحسن حبوب، فتدسه أنه يتحجب عن قمة المعطر حيث يستطيع رؤيه الطلعت وهو مصمم على سير عوارف لم يصبر بعد عنها، وعلى تحصيل ما ليس قبلها لتجسس والخطر إلى ما لا يرى للأنهاء إلى احتراق ما لا يُعترق في الامتداد اللانهائي فهو سرق السر والمبرور عن القوى الخفية التي تمسكته، ومعاقل الواقع الخشن، بهذا على تجميع الصمت، هذه الشخصيات البرومبوسية غير المدججة ولصاحب المصنوعة سلفاً، والمتوجمة أبداً، فؤكه مثوبة بمقام صعب، ومقومة الشراسة، قد تشعر الضحايا، أنه لا طريق الانهيار، لأنهم يلمسون فيه آخرة البؤساء، وتجنبا لحمل جميع عدايات العالم، يقول

مصرن، أنني لم أجدك، في صهيل عربة
الحارب،

لم أجدك، في رحابة اتكأنا،

ذات بامس، على وطن،

مصرن أنني، لم أزل ألتهم،

لقد طالت هذه القبولة كثيراً،

تحت هذه الداية،

وها هي ذي وداعتي شبه غزيرة،

والحريق شهيد.

هذا الشعر الذي يشعر من الحياة الحميقية، عنيه بصويته، ومفاتيحه، ورعونته، ملوح بالعبث، والرض لدلك مراد يحجب للموت فهو لا يستطيع فكك منه، وأحبه عدد أحسن لموت، يوجداد و سوق إلى القدم، ربما سيشتد التعامل على الصرح القديم، يوم كتب الإنصاف به لا يعرف الحظيعة، لذلك بمنسجم لتداعيب حرة، وأسئلة لا تسب الإجابة عنها، فهي هو محبب الأسال، تتجاعب مصدراته الفنية، فون أن يتعلل عن حنيفة الأدبي،

بصمب، لأن يسبوع شر، وأبدى، ولا نهني، عبر التداخل للحكيب المدهشة والتدمل، والتمسحه على عائم مترامي الأطراف، وأسئلة مستمرة، و كنان شهيد، مهدوع بشهرواده المصري، يقول

مولاي.....

كل مدائن الأتني هباء،

قلها ساقن من ورا،

ومن خرق،

تعد لك الضفانة في انتمامة أنك الرقم الأخير،

فأين تصول، هلك الخرساء،

إذ أنت المغرب، والمغرب، والمغرب، والمغرب..

أين صبرت تدبر صهرا مولك،

انتهت الخنيفة في مبالها،

وها أنت المصمت بالتمالم... والذبح

هو سلاح جري في بحر عميق، ابتلع الآلية والعمالة، فواجهه بجرائه ولعمه الإشرافية، ورموزه التي أمضاها بالحياة، خيالة المودع، الذي اعتاد على إندرة المشكلات المعقدة، والرجح بين الطقوس والأسماء الدينية، ودلالاتها المعمورة، فهذا صمه عليه بالإشارات، ذات الدلالة على الواقع، والتي تكشف ريفه، وتهلك أسواره، يقول

قد رأيت الله يهكي، في مراني نوره،

والنور في ثوب الحديد،

ورأيت الماء والرمول سواء، في سواء

ظلمتك أرق اللحظة،

وبالإضافة إلى المعصرة للمعوية، هناك توثيق للأبعاد النفسية والمعرفية والتمية، لتأكيد البوية، وزيادة سيطرته على الواقع الذي يشعر بمريرة هائلة فيه، ولها برهد تعبيرة، وخلق واقع آخر، ربما تحم حدة التقادم فيه، عبر تحريك الملامح والأبعاد، وامتزاج الموقف والرؤى، فتجاوز اقتحاماته السابقة، وصولاً إلى هذا اليأس الذي لا مفر منه، وقد ترك نصمه، تسرى فيه، مطلق العنان لافته، إذ أراد

وتضامها ذهب إلى الصوفية بشطحاتها، ورؤاها، وخيالها الجامع المعاصر، والأثر النصوي وهو أحد أبرز معجزات الثقافة العربية.

لقد شئت قلبه سيوف العربية، ولم يجد في الشعر، سوى حطام الوجوه، وقد انتشرت على ماندات التمين، فتملأ قلبه حنيناً، وحيداً، ضد صامت كليل، يبحث في حقل مسفاته، عن موصوف يتسع مرماه لقلقه، الذي يضرب جذرا قلبه، الذي بات (مقامة عشق مهيم المسقف)

و الميزة الأساسية لشاعرها، أنه لم يستقل في ملاحظة الشعراء، ولم يجمع بولاصيهم، بل نزل من قطارهم

في المحطة الأولى، واستغل فطره الحساس، لتجاوز محطاته، واحدة، واحدة، متقدماً، حين أن يتسلل إلى فراش الآخرين، وجيباتهم من الشعراء، متأنط حريته، لأنه يرى أن جوهر الإبداع هو الحرية، حرية الاختيار، والتجربة، وتجربته تميل إلى التجريب كخجل شعري، راووته فيه التوجسية، لأنه كان مؤمناً من القصيدة الأولى كمد يقول

وحيداً، كلما يطلق الله، قبرة في فضاء، في

خيار، و نزل،

أحاور هذي الحقائق، في صمتها،

وهي تملئي، متعباً...

و ما زال الأرق...

وما زالت الصائبة بارزة في شعره، مع بعض الأساليب، والروى السردية، فالأرق يدفعه للكتابة بطريقة صائبة لأنه ابن تراث شعري، يحمل في صلوعه رق الشعراء، من انهليل حتى الآن، أصابة إلى ثقافته عالية عربية وعربية، ولغضه ضل ابن الميق البريحي للشعر ومصحح على شذائده كله، فلتشعر ابن الحرب ويعمل بوحى منها والقصيدة هي السعادة التي يسطق منها، ويصر عبرها عن هذه الحرية، وعن الروح القلق المعسر مع أنه يشق على أرض رومانسية، وتجربة روحية بكل م

وريب تلمس لديه الهرب، من الحطية والياس، إلى أعالي الروحانية - مسيحية أو إسلامية - وهذا تحرر عبر الصوفية، إذ يفر من اليأس، عبر الخوارق والمصائب التي تفلن مولماً بها قديماً، ولتكنه، للخلاص من اليأس، أو من المير في مثل الرهبنة، لم يترك أمامه، إلا أن يدمي محبته، ودخريته، وعوالمه الخفية، و يمايق الواقع الخشن الحمي في أقصى حالاته الإشراقية. يقول

الله،

لا نار، ولا مبد،

كنت علي خطائي، والأوبئة

و أنا أرق الروح، كهي أشهد،

من أي نور نثرب الأملاني 11

هذه السمات، تجعل انمفكس تجزيه، ومشهد مرئية من حياته، و لكن كل تميز لهذه السمات، هو تحمسي، وجتر، و كل جهد لإصابتها بمفكرة وحيدة، لا يمكن أن يؤدي إلا إلى معالقات، وهذا تضمي قيمته البارزة، وهذا يدل على أن الشاعر، يعيش اللحظة الزاهية وصراعاتها، والفكر، وقهقهة، ورؤاها، وأهماله لم تتصل مع اللغة والمحيث، فهو لا يمكن أن يفادر نفسه ولده، لأنه الشاعر ذاته، ولكن الأسلوب يخطب، مع احتفاظه بالتوازن، بين الروحي والحمي، مع حضور قوي، وفاعل، وسيل إلى التصوف، واستجد مع أفكر المتصوفة، وهذا مرته إلى أمرين جهد الروح، والبعث عن الشكّل الجديد الذي يتوق إليه في الحثابة، بالإضافة إلى القلق الذي يثابه، ككاتب أو كدش، أو شطش، وهذا مسلم به ومضموم، وممرور منه، بالإضافة إلى اندمه السيمي، والاجتماعي، وحركته المعجولة في الحيز والمطش، ومراجة المعطر، والشمش، وقد وصل الأمر به، إلى درجة طرح الأسئلة، التي بلا أجوبة نهائية، وخاصة الأسئلة الكبرى، التي لا أجوبة لها وممرور منها، حول الحياة والموت، والوجود والعدم، وأشبه أخرى كثيرة، بدت المحاولات في مقارنتها.

هذه هي مدينتي مدينتي

المعيرة، وتسلسل السياسة، وتضام المشر، والتضام
الأجواء المعتمه اللهيمه من زمن بعيد، يقول

لا توميني،

ناخرنا على الوردة جمرأ،

ثم هلكنا— و كائن—

خرف موحدة، في آخر السهرة،

تمسك يد النحري، فليلا،

يقوم المثل فلنا،

و يلم للهرجان..

إنه يحفظني تداعل الدات المردية مع محيط
التحويلات، ويضغ الموائف، والاتصالات الماهرة، في
تأملات كتابية، ليتحول إلى شهادة للضمير، بنهرا
هجانة مريرة، بلوعة موجوعة منتمية إلى أرض
انفكها الهرائم، لقد بلغ التجريد عند الشاعر
مداه، حيث يفخر أسئلة الآخرين، لي طرح أسئلته،
بعد أن ظهر جلي، إحساسه الدائم بالهم، فيحاول
أن يحقق وجوده من خلال اللغة، تنويها عن
الخصائل المحيطة به، أو التي مني بها، وهو غير
راعي شمره التاريخي، وبالتالي فهو يسمي إلى
باسم واقع استعري أو جمالي، من خلال الواقع
المعني، ويجعل الواقع اللغوي، في تعارض مع الواقع
المعيش، حيث القصيدة عبر ارتدادها إلى الأسطورة،
أو الحلم، أو الرمز، أو المومض، أو المجهول، وتكل
هذا تراج عن المكوف، والتقاليد الموروث، وبالتالي،
حوس في الحدائ، معيدة ترتقيب الأبد لتسميه،
واللامرية من الحيد، طود ومجتم وإسب
ولمه، ليتم الربط بين الشكل والمضمون، في وحدة
بسيه، دات رؤيا مضطقة للضام، من قصيدة إلى
أخرى، ومعتما الانزياح اللغوي بشكل عام،
كالاستدعاء في المظهر، والفياب في المضمون، و
صورة الصوت، وصوت الصورة، والحرقة
الصامت والمتنظمة، والظاهرة اللامرية إذ
تكلم تمدى السع مكتوب في تعلياته الصيه،
ومدقه الرؤيويه كس حدائي، ومعدرا بل و،
بعد حدائي يقول

تحمله من معنى، فليد ترفقت في قلبه رؤية العالم،
بما هو أقرب إلى الحلم، وهذا النصح قائم في
القصيدة، فالشعر كك يقول أدونيس ((يكذب
قيمه الأخيرة من داخله، من عسى التجربة والتجريب،
وليس من الخارج، إنه أشبه بالصلوات والتبويد و
الرقص، حيث يمتزج شكل شيء بشكل شيء،
المثولوجيا، والجسور، والعقل، والأرض، والسماء،
والحب، والروح لأشي، بظلال متوترة،
متغيرا غير الجموح، والهول، والصنيع، في مدح
من الميت الجميل، القمص ككالملم، وعلى الشاعر
أن يكون نبيا، أو خرافة، أو كائنات أسطورية، فها
هو الهدف من الشعر إلى لم يكس عراء، وبغنا
للأحلام، وهذه هي الحرية، وكل شعر لا يوظف
لأجلها يكون خائبا)).

إن عظمة القصيدة عند الشاعر، تكمن في
وضعه على مسند اليده الشعري، وفي التدرج
الدراشي الرائع الذي يعطي القصيدة تطورها
المستاعد، يقول

لا وقت لي هذا للساء المسباح،

طويت قلبى،

ذاك وقت سكي بيد ما حلت، وما انتهت،

وقت لينتلي المكان على سهولي،

وقت لأخر ما تجمع من هلاك،

حيث أملتني دليلى—

و لأخر الأوقاص إذ

إنها رؤية جمالية غنائية راسخة الأقدام في
الأرض، مشعوك بتبنيه عالية، وهي تصدح بموسيقى
رائحة حميمية ونده شعري يصل إلى عرو كل م
هو خارج دائرة المضمون مسرا ومسرا مجمم
تعبيره للشعافية القصوى، وللميومة الكبرى، لقد
وجد الشاعر نفسه محكوما بتجنوز الواقع، وحدود
المعقول، مصاولا المصمي، لإعادة رسم الكون،
والسبح بوجع الانكسار، وصدمة المعيش على
الهمش، ليتأمل طعم المسدة، والصرح بالاند

الله.....

لا شهد ولا حنظل.....

والبين بين شهادة وغياب،

والقلب في إنشائه يقتل،

ما بين سن الكهاس، والغالب.....

وصفها اتسعت وتيرة التبدل، مع التمتع
والانزراح الموي، والوصف والتموص الشفيق، اتسع
الصبر لإبداعي لمس عميقة، بعدد مرة وعيدا
إلى المأخوف، مرة حري في المثقف بين الموروث
والحاضر يتحول

جمدي يئن، فأن ينتظر؟

هشبي ولم دما،

لهمل فيضه بالثور،

لتتزه الصلوات في الأسماء، راضية،

أطفالنا البهول؟

أم خلقتنا في النعمة للطن؟

ومراة الدفات الشاعرة، بهادب ولامحج
الداخلية، تركض دائما على الزمن، حتى لتضد
ظلمة وقت تموق دحضر، في كلمة أخرى سولف في
الدبول، وهذا يطبق على أغلب القصائد، وهذا
الشمور بالرمز، هو خوف منه، وإزالة لعينته
وقرب قدانه، وبهايته، إنه إحساس بالآخر،
ومراوحة بين شخصيته، وبقية الشخصيات، إذ يعمل
الماضي بالحاضر، والقريب بالبعيد، والإحساس
بالرمز، متجه نحو الحلم، ذلك الرمز الواض
كالكريم، في ذاكرة الأحياء يتحول

لا وقت لي، هذا المساء المستباح،

طويت هبي.....

ذاك وقت، كيف يبدو ما حلمت، وما

اشبهت؟

وما أعاد هواك مني،

وقت ليلتي الحسان على صهلي.....

وقت لأخر ما تجمع من هلاك،

حيث أطلقني، دلهلي،

وآخر الأوقات..... وقت مجازفات الروح فيه،

وانت صامتة..... كقولك رماصة أنت،

ودارت في فضاء الأغنيات،

على مدى هبي.....

وما قتل الغني.....

إن انتقل الشعر من الماضي والحاضر صعب
ليرة فيه هذه الوصل بين الدائكة والواقع تحول
حيث إلى صورة نصية عميقة في محبته عند
تدوب ملامحه، وإعاده الجادة في بعض
قصائده، هذه المرأة الرمز، تحمل في جسدنا أعمال
التجسد، وتتداخل الأزمنة فيها، والأممعة، وتصبح
حضورا في الدائكة، والحلم، هذه الصورة تتحول
إلى صور متوالة لا تنهي إلا بنه، التقيد،

إن الإحساس بالرمز والمر، صعب مصاد
مسبح لدخول عام السعيد، عند والاحساس
بالماضي كرمز، يشير إلى امتحان عالم الدائكة
الجميل، بدلًا من الإحساس بالسياس، حيث يفد
التدكر نسيان، والحضور غيبا حقيقيا، وساحة في
علم الحشيش والأشراق، بشر

أفانت مريه..... يا خديجة؟

لم حجارة رجم هبي؟

لم صلاة مؤقتي؟

أم لني في كذبة أدنو إلى برق،

هاهرف لية نرجسة لغزت؟

لم أطلقت الحياة، حصار الموت في

هاهرفتي؟

هذا هو أحمد يوسف دلود، الشاعر المتوغل
في المتنوع، والأسرار، والمتحرر المتنصب على قمة
المعكر، ليسترق ما لا يُعترق في الامتداد الثلاثي،
و يوقد المسكوب عنه، ويثر الشكوك بالحياء
الدئية الحقيقية في نشره وشعره، وغير صموغ
الإبداع المختلفة، والتي كس لي شرف الحديث عن
حائب واحد منها هو الشعر، وديوان واحد قطع،
عن دولوبه العديدة، وهو (مهرجن الأقوال)



الكاتب معدوح عدوان ودفاعه عن أجنون

□ أحمد مروان الحفار *

الأديب الراحل "معدوح عدوان" (1941 - 2004م)، من الرموز الأدبية البارزة التي تركت بصمات لا تسي في دينا الشعر والكتابة والمعد، ولد بقرين من منطقة عسيف، ودرس اللغة الإنكليزية بجامعة دمشق، وعمل في الصحافة وخلف أكثر من ثمانين عاماً في الشعر والمسرح والترجمة والتقد، فهو أديب ملنرم، ومفكر موسوعي الثقافة، أزهقه نشاطه الأدبي، فرحل عن عالمنا مفكراً، ليعاني الموت الذي كان هاجسه الدائم في كتاباته.

إن كتاب معدوح عدوان وعنوانه (دفاعاً عن الجنون) يؤسس لتعبير شامل في حياة الأمة تعرضه حماسة التاريخ، وقد بدت معاهره في العالم العربي من خلال هذا التمثل الشامل في مختلف أفكاره بين الدعوة للنوارة والإصلاح، وما كان لهذا الحراك أن يتم لولا ما كتبه هؤلاء الأدباء والشعراء المدهرون الملمرون، فالدعوة إلى التعبير لدى الشأن لم تكن لمره جهد وسائل الإعلام المعاصرة (الميسوك) فقد تأسست على جهد الأدباء وتطلعاتهم.

تتناول الوجه الإنساني للأدب وترصد حركة الاتجاهات الأدبية والشعرية وتطوّرهما من زاوية إنسانية، ودور الشعر في التوعية وحركة التواصل بين الشعر وجمهور المجتمع - وعلاقاته - عبر تاريخه اللد.

في مدخل الكتاب يلتصق الكاتب رابطاً يربط بين هذه المقالات والكلمات التي نشرت في مناسبات متباعدة، ولهاذه متنوعة فيقدم لها بعنوان مقدمه

ثم جاءت وسائل الإعلام المصرية فمزّرت التواصل المفكري بين الجيل، وأثاحت للبداهة، تفتح، والأمل مقتود إلا يُفسر التفسير من تطويق لا نحمد عقيداً على الأمة ومسيرها، وأن يكون تمييزاً لصالح الشعب الذي يطعح إلى الحضارة وتقدير إنسانية الإنسان، والتأخي بين التيارات والتمساح، والعيش المشترك بسلام.

يدك كتاب (دفاعاً عن الجنون) من مجموعة مقدمات كتبتها معدوح عدوان لعدد من الكتب التي ألها بعض صدقاته (مضافة إلى مجموعة من المقالات

* بحث من سورية.

تقدير عيوننا، فالحقيقة في مواجهة هذا العالم للعصر ليست إلا ضرباً من الأعمال والبلادة وانعدام الحس فصر حوج لي الحجرة على الجوى واعتبر الجوى شجعة وحكمة وليس عامة نخيل منها

كل ما في حياته يدفع إلى الجوى، وصيغة الجوى ضد هذا العصر دليل مسحة ومغافة، والسلامة العقلية، أما التخصوع للواقع فهو صرب من الجوى والخذلان، والاستسلام للهرب من المسؤولية تحت شعار عقلانية رائدة.

قول قديماً «**خزوا الحكمة من أهواء المجانين**» وهو قول يصدق على المبدعين في مواجهة عالم اللامعقول، لأنهم وحدهم يثرون لكرامتهم، ويضعون للمناقضين، والمراتب والجبناء، وجنون المبدعين يأخذ أشكالاً متنوعة منها الشجاعة في تمرية الحقيقة وقول، أو اليأس الذي يدفع للانتحار فكما ختم أرستو همنواي حياته، وقد جمع للبدع بين هذه التجليات في حياته شأن الفس الرحل لزي كيكالي الذي حول مجتمعه أن يسترخى جنوبه سبع سنوات، وكان الأجدد الاختفاء بهذا الجوى وتكريمه وإعلانه للملأ بدل التستر عليه، لأنه إنس مازال يملك الإحساس بالكرامة ويدافع عنه في مواجهة عالم اللامعقول.

سبوا إليه في أرسته الروى وتمب الأعصاب أو انهيارها، وليس في ذلك ما يخجل، فمس حقه كبرسان أن يفقد تولونه العقلي، ويمارس حقه الطبيعي في الرقص والاحتجاج، جنون أو انتحار، فهي بديهة ممية عن حياتنا، لم يكن لزي مجبوا في فنه وإبداعه، فقد اعتكس عالمه الداخلي واضطرب قبل جنونه، منذ أن انتقل فجأة من عالم الشهرة التي كان يتربع عليها فكمس مبدع، وكيمس سعيد يبدع له علاقة مريحة، وأعماله فيه شهر، نزهة للمحد الضي لكحه حين وحه الواقع واكتشف عذابات يعيشها الناس، تحول ككليا عن عالمه الفني الجملي، وقد مر مرسة بموا في ميلل القضية 1967م، فكان نقطة تحول في

المسلمات ويتسدل على الرابض الذي يريد يسيه، فيلتمسه في أنه ككتبت من قبل ككتب واحد وهي ترسم ملامح ككاتها وهو يتأمل ويرصد ما يجري حوله، يحكم أنه مثم يعيش في عمرنا الراس، وقد عايش الواقع وحريه، فكان مشحون بالزارة والقلق، يحكمه الشعور بأنه إنسان مهتد، شأنه شأن الهدي الأحمر حين واجه مأساة تصمته

فالشاعر اليوم والأديب العربي عامة يعيش في دوامة الحوف، خوف من الحرب المورية، والخملر الصهيوني الذي يستهدف أرضه ووجوده، وخوفه من القمع والحظيت والاستغلال، فهو حين يكتب عن مأسى الوطن والأمة والإنتمن إنما يكتب عن نفسه، ويجهد في الدفاع عن وجوده، وهو حين يرثي فلاناً راحلاً، أو يتحدث عن نظيره إلى درجة الجنون شأن الفس لزي كيكالي مثلاً، لا يهيم تركية من يكتب عنهم، وإنما يحكم انفعاله الذاتي وهو يواجه المحن ذاتها التي مر بها من يكتب عنهم، فتنامى حياته بمهاهم، ويجهد في تطرفهم وشوهم وجونهم ما يمثل موقفه تماماً من علما الذي يدفع أي إنسان مرهف الحس إلى الرقص والتصره وأنشأ والجوى، ومن هنا جاء عنوان الكتاب فهو ليس تحليلاً لطاهرة تطرف الأديب وجنونه حين يواجه العالم الجائر، وليس دفاعاً عنه، من وجهه نظر فكرية، بل هو مسرقة الم كتبه «مدوح عدوان» بانفعال الشعر ولهم عقلانية الباحث، من هذا المطلق يتروى بأنه تمجّل ولم يصر «تصرد» هي راء ملرويه بحسب وغير صالحه للنشر، شيل كك هي ورفض ضم يتم التعامل مع الشعر، و احترام لشاعر البدع مدوح عدوان، سأكتي بصرم تعاملاته دون الحكم عليها لأنه ككتبه بمداد القلب لا برؤية الناقد التحلل، بل ريم يتود عزمه ثقافته التام بأن عالماً في ظلمه وجوره يعل أي إنسان يمتلك الحس الرعم للجوى والتطرفة

يتصدر الكتاب تحت عنوان احتمالاً بنجوم فيري الكاب اما آمة خالية من التحسين، وهذا

أثير كروي وفقد توازنه، وكان قبل الهرميه يعيش حياة هادئة، كان بإمكانه أن يبدد بهزلاء المطربين الكندية للهرميه، ويصبح تذاثرهم بمستقبل شوري مشرق. ولو أنه رسم لوحاته بعد الهرميه لاكتسبت آماداً سياسية جديدة، لكنه قدّمها قبل الهرميه وكانه يتنبأ بوقوعها ولذلك مازع إلى اتلافه معلقاً بأنه، فقد كان دمر أمته دمر له وقد تصفّفت له الواقع، فشبلمره إلى صنفين عبره عن التمبير عن لا مقتوليه العالم، وفقدانه توازنه العقلي أمام الحكمة، وبعد أن شفي من مرضه وجد نفسه عاجزاً عن التكيف مع مجتمعه، فانهصرف إلى الخسرة، وإثرياد الكسبريهات والمخدرات، مصيرب بملانية عن كل ما هو جذبي في الحياة

وتحوّل إلى رسم مناظر الطبيعة مليها رغبات الأرض، ومستجيباً لمسكون نفسه البائسة، حيث ككل ما قدّمه في هذه المرحلة بدأ هائلاً صافياً، رسم على سهيل للثال عبوراً متوسلاً على باب المكتبة الوطنية بعلب، وحين سئل هه قال: إنه أحد أبطال الثورة السورية... وفي هذه المرحلة بدأ وقد شفي من جمونه مسحباً من رسالته الإنسانية، وقد مدت فيه للبدع ليحل محله الإنسان اليائس المتصالح مع ما حوله ظاهرياً، لكنه ختم حياته آماسياً حين نحلى حتى من التزاماته حيال حياته وأمه، فاستطلت ناعفت على فرلشه وهو غائب عن الوعي، فاحترق مع بيته، وقد تولى الماقد الفني "صلاج محمد" تدوين هذه الحياة المعجبة في كتاب له عن سورة كروي محاولاً ردّ الاعتبار له، فكلّس كتابه وقام منه لصداقته وللس، وقدم له ممدوح عبوان بهذه المقالة المؤثرة، التي ثبتت أن حياة الإنسان ليست محكومة بمقتضيات العقل ومقياسه، عزراء العقل شه دوافع وحدانية ثرة نفعلاً نفس أو تنفصر أو تواجه الموت تحرر كبرامته، إنه ضرب من الجمون الذي يعوق حكمه الحكمة، ويكتشف عن إنسانية الإنسان في صدفه مع ذاته ومع الآخرين.



فمه معرصة وكتابوسية، رسم لوحات تمثل أناساً مدعورين غلاظاً وأقوياء شفت نظراتهم عن الرهق والمغاة، يستحقهم الواقع، فيدا أن كتابوسهم صخر كتابوسية، وأستعدّ دمره عليهم، وقد استقبل النقاد معرصة بالتسميه، منام عرّف الجمهور الخلفي عن شراء لوحاته وقد ألك شراء لوحات فنية لا تعكس من الحياة أعماقها بل مظهرها الشكلي المريح، وبهدا خلق كروي هنه جمهوره، وتوجه إلى جمهوره الجديد، من المسحوقين والمغبين، وعدّ ذلك تراجعاً من قبل النقاد الذين لم يملنوا إلى أن تحوله كان تحولاً إيديولوجياً وسياسياً عظيمًا، لا يرصني هؤلاء النقاد الجدلانيين الذين يتوهمون أن الفن الحقيقي هو الذي يخدم شعاراتهم الجمدة، ومصادرة كل إبداع لا يتفق معها، كان كروي في بداية مرحلة يأسه يحاول أن يبتصر لئنه، لكنه كان نطرباً مسيئاً لجهد كقولوه **(إنني أرمس النقرأة في لوحات يشرتها الأنهاء فيملنهم رافعين إلى يوتهم)** و يعلق على لوحة رسمه لرجل فلاح بدع أرمه وكتب تحته **(وملا بعد؟)** هوجه ألبه هؤلاء سدد لوس عيباً أنه ليس متديلاً في ثوبه؟ وقد خرج عن حق السنان لثوري فذهب حيث عيشه سلعلت عليه حشواً حياته مردفها مسوه فهم لئنه، فلوحدته في نظره لا تدافع عن (القضية)، وفاتهم أنه إنسلي يحلمه الواقع ويصمم من صلاته، وما كان له بتماسك أمام هذا النقد ولاسيما أنه اعتكشف أن تداول الشعب الثوري مرتبط بالأنظمة السيمية التي توجهه، فحين هربت هذه الأنظمة هرم كروي من الداخل وأحسن بعربه القمسي، خاصة وأن هزيمة حزيران عبت انتصاراً من قبل هذه الأنظمة، وهو تريف لم يستطع الفنان أن يتقبله، فقد صممه هزيمة الجيوش العربية، والتقدم السريع للعبدو لاحتلال سنده والجولاني دون حرب تفكر، ومع ذلك حكس المواطن العربي فوق ذلك مقصوعاً من هذه الأنظمة، وقد حوّلوا تنازله عن استرداد الأرض التي سلبت في الحرب إلى تنازل مرتقب بتحرير القدس من العدو ولا شك أن هذا التريف الثوري قمى أن يدخ العربي إلى النجوم فكيف إذا كان فتند؟

التصوير و التعبير ' و تدبر معنى الحياة، مع مبدع
العن الحقيقي القادر على توعية متلقٍ يطلب معنى
لحياته



ويستثير ممدوح عدوان مقدِّمة كتابه 'لا بد' من
التفصيل فيدرجها بفنوني (لا بد من الشعر)
ويكتب (لا بد من الشعر ولو أننا في عصر الخيالات
وللأسرات والتصفيات، والإنسان فيه مهند حائف
ومعز ومغلب) ويتساءل عن ضرورة الشعر، وعن
لديه الوقت لقراءته؟ وللثقافة السائدة التي تطالب
بأدب للشعب، وسدنة الثقافة اليوم في الواقع ليسوا
مغضين بشيء الكناحين أو تعملي وعههم. وتحف
تسببهم. هؤلاء القاصون على شزور الثقافة
يخوون في تلك المصلحة والنظام ويسعون لإرضائهم،
يريدون أدباً لا يستمر الهم، ولا يهتم به القاصون
ولا يحركهم، ولا يحسون شدة موقوفة تسبب
الانحسار، فلماذا الشعر إذاً ما يريدون شعراً
معصياً، والشاعر جاسوس مشهور لا يشطب على
التأمر والحيانة، ولا يفتح عينه فيه المظلوم على
المستظلمين والقصور كذلك يؤثر هؤلاء أن يظل الشعر
سكناً يدور في تلك المدح والثناء والمبايعة
الإخوانية، هؤلاء الشعراء الموجهين لا يسعون إلى
تعبير العالم، وهم ورثة مقولات تعبر عن مصالحهم..
فالشعر الحالي في نظريهم ثم موضوعات خالدة لا
تتبدل مع الزمن ومع الحب والبغض، والصراع بين
الخير والشر، والشعر الحقيقي يطعم إلى إحداث
ثورة في الوعي يفرسها التراكم العربي وتبدل نظرة
الإنسان إلى حياته ومعنى وجوده.

الشاعر اليوم يقوم غواية الرضا والاستكانة
وراحة اليأس ويحب الصدام، بل ربما كان يسعى إلى
تبل مسخه بعضهم وسكب الزيت على النار،
والشاعر الحق يتجاوز أولئك الذين يريدون أن يحكون
الشعر صنف كلام بصوريًا حميلًا وخياليًا للواقع،
وهو مطلب شعراء السلطة من الطبقات المستغلة

بمعد الكتاب الشعر ممدوح عدوان في دراسة
بمعون أبي الشعر والقراء إلى جوهر العن حينحدث
عن دور العن عامه والشعر خاصه في تصوير إنسانيه
المبدع والتزامه، فالعنان هو الإتقان المنبسط يطلب
هذا الصماء لعممه وللآخرين وهو مكرم لأنه إنسان
يسعى التزامه من ذاته ولا يفرض عليه فرضه إنه ذاته
فكما يريد لها أن تكون. وهو ذوات الآخرين أيضاً
الذين يطمحون أن يتحد بهم ويتحدون به، فهو
الجذر الإنساني المشترك للوع البشري في تسميه
والمسوح إلى الكل، رؤيته النافذة تجعله إنساناً عبر
مشروك وكفناً وأصلاً بعهد القور، وحين يصطدم
بالواقع عميه. يستمداه بسمه والا عبد ذاته هزلاً
لإنسانيته، ومصطداه مع لعل يولد شرار، الأبداع
التي تلخص الكل من حوله. أي التربة التي توجد
بين الناس، فمن تجب الاحتراق بسر العن القدسية
فقد معنى حياته، وليس أمامه إلا أهله حينه ضم
أهله أسيلي وينيروا ورفاج. ولهذا يموت العن
الذي يمتد على قاصدات الواقع وهامشها، العن
والشعر ليسا زمينين، فالمدح قادر على خلق زمانه
حين يشهد الحقيقة التي يعبده الراس (إن كل تطور
يلحق بالذين حكمهم ورايه حقيقته): بحث الإنسان
للمبدع من ذاته الصافية والبحث عن الآخرين،
والعنان حين يخلق إنساناً يخلق من أزمة داخلية يسعى
ويفرسها الخارج، وعصره تتعدد قيمته بمقدار ما
تفكك من معاناة المجموع، وتكفي تحوي عصره
صراخهم يجب أن يحكون أيجاب في الحدث،
فالعنان لا يخلق ذلك، لعمه يستعد عن التميز بقدر
ما يحول هذا الابتعاد عن الرؤية، أي أن يحكون في
قلب العالم من غير أن يحرفه، وأن يمتلك الصماء
تلاً يفقد انفعاله الوعي.

وقد أقام اليوم جدار بين العنان والأجيال،
بسبب تسطح العنان وتعويد شعراء على اللادة
المنطحة اللامسؤولية، التي تمنع التلقّي ولا تحمل
له الوعي، شأن منتجات عصرنا الاستهلاكي،
وهذا يتطلب وشلب ملكة العنان اليوم قدرته على

شيخ عجوز يحدّثني إلى ما صفيه، ويروح من يمينتيه ليجرّ داتّه هذا أنّ إلى الدين سطّحوا الخبيثة سطّحو، النظرة إلى مصدراتها، فحزبنا لا ترى الإنسان من حلال هذه المصدرات ولا يصيب إلاّ بقدر من حبه أو تكفّره، أو ناكفه، وهي مقدرات إنسانية أيضاً تمثّل جزءاً من أمّنا وليس حظّها.



كتبته ممدوح عدوان مرافقة متمبرة بأسلوبه الأدبي، ورفضه لحكومة الشعب الدولية حول جرائم الحرب العدوانية الإسرائيلية على لبنان عام 1982م، وهو يقدم نفسه للمحكمة بضميمة وليس كشاهد، فبعد حياته فكان ينتمي إلى شعب يقتل ويُصطهد. وكانت الولايات المتحدة تدعم الصهاينة في هذه المصروفات وتدعي أنها تمثل العالم الحر حول العرب في هذه العقود الأربع أن يطوروا حياتهم، لكن إسرائيل كانت ترغب الوطن العربي على تكريس قتل شيء للمركبة، حول العرب أن يبقوا لهم حكومات أفضل، والتميز من التعلّف لبعض إسرائيل فكانت تموّل عمله التمية بتدويرها وتموّلها إلى أن يكون حدود إسرائيل من النيل إلى الفرات، ولذا كانت سورية ولبنان ممدوح عدوان مهذبة كتفلسطين، وكان الصهير الإنساني ككتاب لردع المشدين، أما الآن فالصهير الإنساني لم يعد كافياً لأن وسائل الإعلام القوية تشبّه الحقيقة، حتى أصبحت نكبة فلسطين جزءاً من تاريخ مصر، تمتدّ قسمة القضية صليبا صفحي اليهود الأحمر، وبعض مساهمات ليبيا وإسبانيا، ومناطق الأسمان الأبيض اليوم أن الخطر لا يظنون مثلاً إلاّ عندما يهدده ويهدد مصالحه، حتى أمسى حديثاً هائلاً فخرج الأمير "شارل" أدنى لاهتمام الصحافة من صم الجولان، فمصادح العرب هي التي تقف وراء دعم القرب لإسرائيل، وبالصيغة للأوربيين بدت مشكلة فلسطين وكأنها تعبيرة أزمة صير

العرب تجاه الاضطهاد العنصري اليهودي فهو يريد أن يشمل ضميره، أما اليهودي الذي اضطهد فهو يحول

بصمرفون به الناس عن تلبية الحرية والعدالة والكرامة، وتدلّ في طلب الشعر الحقيقي ما يجعله مكروهاً من المنطوق وأبواقها، ومن الناس الذين يترشون الراحة والتكليف مع الواقع ولو فكفروا يعانون، ومن المستنيرين بلئال الخالدة الذين يعرفهم الشعر ويكشف كذب مموحهم، وتلك ببارك الكشورين قمع الشعر فهو عدو لدود لأنه وأصبح الهدف، وهو عدو يصهل قمعاً لأنه لا يملك أسلحة تدعي بدافعها عن نفسه، لكنه مع ذلك عمي على القهر والإبادة لأنه قادر على تحدّي خمومة بسميرته عبر الزمن، ولأنه فوق ذلك بدعبر أن بشر يحب أن يثور ويصعب وتقوم ومتعدّي، وأن أكبر من أن نستسلم ونذل.

والشعر حبّيب ليس معاهد، بسية إلى المرح وهو مريض كعصم بالمجهم، وليس له أن يشرح الصلاح فهو شأن العلوم الأخرى، إلا ما يبعث في الإنسان من حبّ بالمؤونة وإرادة التحدي والمقومة فهو أكبر من حساب الريح والخمارة، أو الخموع والاستسلام.



ويكتب تحت عنوان لهذا أيضاً محلاً لمبيعة (الشعر) أن مشكلة الشعر تكمن في تأملير الناس للشاعر، وهي مشكلة الصي، فالشعر يحتاج الناس والشاعر الحق هو لدم القلب الذي يسبغ الناس بما لا يوقعونه منه ربه ينهب للنعم إلى أن الشعر عاجز عن الحوص في تفاصيل الواقع وهي مهمة الباحثين، لكن من قال إن الشعر لا يفتي بتفاصيل حياتنا الوجدانية، أحفاده مري قوس قرح و أنهم الطر و صوء القمر و صدى صحتك فصل الشاعر في أممائه يجمال العالم والحلم شيء بالمثل الحلم في لعبة، والروح إلى طمولته تمييز عن رفض تقمع اجتماعي سرور مما أحلاما وطمولتنا، والشاعر يهريد استرجاعها فيهمي عسي الحبة وحق التمتع بسلامها وصمفها وسيلها، يسترجعها لا يجردها المقتل بل بأسلوب المحصور لدى

حور ، فقد كانت مترسة فلسطينية تطمح أن تقيم العسكر الفلسطيني وتخرجه من حكر الطبقة المثقفة والأرستقراطية فقامت بشدة خصوم الجمهور من المصونة ، وقد ثارت بأن القيم من سبع الإنسان وهي ليست حقائق مقبولة يجب الالتزام بها ، وأعلموا أن الإنسان صانع نفسه وللجمع يقوم على احترام الآخر والعدالة المتبادلة ، ورفضوا العبودية لأنها تنافي الطبيعة ، هنالما تهدت بقمة خصومهم وسفر معهم أفلاماً حتى أصمت كلمة سفسطة تدل على الجدل العقيم والتخلف المعرفية ، وكثيراً ما استعمل نحر النخاع عبر تصوير جهل الشعب قبل أن يترجم الإنجيل ويطلع طبعة شعبية في بريطانيا باللغة الإنجليزية المحكية فكان السائد أن فرسان العليب المقدس هم حماة الدين ولا يفتش الاستثناء عنهم ، وقد عُرِئ الإقطاع هذه العسكرة لحماية مصالحه ، فلم انتشر مرض الطاعون بعد حرب المئة عام اكتسب الشعب أن نظام الفروسي عاجز عن أن يدفع عنهم الموت ويحميهم ما عُرِئ قسنتهم بالاستقلال والتحرر من الإقطاعيات ، وبعد ترجمة الإنجيل للإنجليزية لم يسودوا بحجة إلى وسيل لا تهي يملكه (مقولة من رجال الكنيسة) ليعلمهم دينهم . ويهدأ تقسم بقمة الكنيسة على مترجم الإنجيل ، ومبادرتها إلى إخراج جسده بعد (44) عاماً من وفاته ، ولا تزالنا عما يماثل ذلك فقد كسب الأفضى الأوسط ، فقد علم النحو ليظل منصب المال وتبخصب منه ، فلما جاء نحوي يكتفى بابي يوسف وألف كتاباً في النحو سهل التناول ، ثار النعاه في وجهه لأنه كتبها قالوا (طرح النحو على إسرائيل) ، يستنتج ممدوح عدوان أن المعرفة كانت حكر على الطبقة التي تملك السلطة ، وكسر نه جدران تحمله محصور بهده الطبيعة فهي تحرص على احتيازها ، ولو كانت مخلوقة الأفاق ، وهي ترفض أي مبهمة ثقافية غير متدرب عليها بترمت ، مثب كس موقف الكنيسة من نظرية دور الإنسان لاها نسي ما ورد في الكتاب لتقدس عن خلق العالم ، وقد مورس هذا التشكيك بمع على الاشتراكية

استقامه لعبر مصطلحيه من أبناء فلسطين ، وعلما اليوم متج بالدعاوات واللامبالاة ، ويأتي نقصاً في الخصامية تجاه الجريمة ، وقد فقد إنسانيته ومسؤوليته أمام مارتاح وسكنت إلى بدا قد فقد إنسانيته .

أما المصحية من عرب فلسطيني فإن عبرهم عن فعل أي شيء ، قد صاعف حقلهم ، وشجعهم على التحول إلى قتلة حثيث مستعدين للقتل وهم قبل ذلك هكادوا بشرأ أسوياء ، حتى الشعراء وكثائب المرافعة منهم ، اتسمت النساء صور الجمال في الحياة وتحول متجهم إلى قسائد تحفل بالدم والعكرامة والمصيب تحت ضغط الظلم الذي حاق بهم ، وهم يسمون أن يذكروا بشرأ أفضل وشعراء أفضل لكسر إسرائيل وخلفتهم معتهم من مدارس إنسانيتهم ، إلى كفات فاعتا من إحسانهم بعكراتهم وتوجيه ما بقي من إنسانيتهم لشعراء فلسطين ، وهي مسؤولية إنسانية للأدباء لا يشرع بها من لا يهالي برأسي الآخرين ، والأمر متروك لصانتر أعضاء المحكمة في اتخاذ قرار عادل يرد الحق إلى أهله .



ويشير الشاعر ممدوح عدوان (المور لتعلم الرسم) إلى كثير من المفاهيم الراسخة في عقول عبر تاريخ التمييز العنصري بين البيض والأسود ، وقد تسربت إلى موريلو اللغوي والتمييزي ترددها نون أن شعر بيمص الذي يتنفس مع روح الإخاء والمساواة بين الأعراق والأجناس والأديان ، تقول (قلب أسود كفاية من الحقد ، وسود الله قفاك ، وابن آدم أسود رأس ، ولم يسل من هذه العنصرية للثني في مدح كادور ، هي ترسيمات ثقافية لا نطقن إليها ولا نقبل ثنائياً للتخلص منها ، ذاتاريخ الذي أرساه كان تاريخاً عنصرياً يجبر إمادة النظر فيه ، حتى نشيدنا الوطني لم يسل من عنصرية اللون لا تطلق الصادة الأحرار أملاوق العبيد) فهو يسل أن للعبيد أملاوق نلحد كذلك ما لحق بالفلسفة السيمبونية من

العالم الراسي، وهو موجه إلى للتصوير فيه، وهو صدام مع المستبدين منه، فهو يدعو إلى الانقسام بين الجمهور، وتضمن هل يمكن أن يؤدي المسرح دوره مما دلم رواه وجمهوره مازال إلى اليوم من الطبقات البورجوازية المثقفة، وقد أصبح ملعة ثقافية لا يربطها بالجمهور إلا لمس بطاقة الدخول، والثقافة المسرحية اليوم مستعدة مسرورة موجبة لخدمة الاستهلاك والبرج و ليس هدفه قبل ككل شيء الإرشاد والتوعية، فالدين أسوء وطوروه من ألوا حماته وصنعه، والفتراء بعيدون عن تعبته الرأفة، لا يجدهم في الصلوات والتبشير يجب أن يبدأ بتغيير المؤسسات الثقافية البورجوازية وخرق تقاليدها، وتعميم المسارح لتألف الشعب من العامة ارتياها، إذ ما الفائدة من مسرح لا يصدره إلا أعضاء الشعب، وهم يستمتعون بما يتال صددهم من الموت حيث يمكن مصي للمسرح الهادف في نصي الدين يحفظون اليه وهو سدس فرسه بني المسرح بوضيعة الجعينة مع احتفاله بجمهوره ووسائله القديمة، لأن العتراء لا يملعون بمساحة و هم بعيدون عن فهم مقاصد البعيدة، لقد أصبح للمسرح اليوم صوت العتراء في قاع الأعاء حتى لو شتمهم وبنق في وجوههم وقد أمسى المسرح اليوم سلعة تشتري وتبخر بشترى الحداء وتستهلك منه يتول سورا جرون (إنه لشر لمين للأدب أن يصبح تجارة في توربا كلها، لم يبلغ أي شيء هذا الذي مما بلغه من تقنية الذوق الفاسد ومنح الجاهل سلعة على الثقافة)

المسرح إن شريش على العمل وتعميق للوعي لكنه ليس مسرح تنقسم عن الكتيك والفر يظهر نفوس التجارة سب ويلهيه من واتهم، لكن لا مسرح ولا دور له إذا لم يرد العتراء والصلحون والعمال، فمن حقهم عيب أن يذهب إليهم، وأن تخرج المسرح للمسرحي من أيته البورجوازية، فليكن مسرحا قديرا بالأثث ويبدأ من القاعات المنزه للملوك، ليكن مكانه الرصيف أو المقهى أو حيث يعمل الناس في الحقول والعمال والمؤسسات، ولتعد النظر في ككل شيء يبدأ من مشهد المياد الذي

حيث ساذي يهد "ماركس" نظاما لمجتمعات، ولم يسلم المسرح من قواعد جمدت انطلاقته ككتيون الوحدات الثلاث وتوجيههم لتحمة التبالا ومنهم، وحرصه على تثبيت النظام المنطقي والعقلي القائم في المجتمعات وتقييده الصراع المسرحي بالصراع بين البشر والقدر، أو بين العقل والعاطفة، إلى وأصمى هذه القواعد هم التلازمة الدين هاجموا المصمطانيين، وهم الذين سموا بتقييد قواعد المسرح لصالح الطبقة البهيلة، والتبالا من حطهم من مسرح العالم بمسرح الأهرام لكتهم بهروا العالم ببرجاءها وجمالها من غير أن ينجحوا حتى الإنسان في اكتشاف عرق الككتحين الذين يهوه من أبناء الشعب، ككتلك مسألة تحرير المرأة فقد مر تأريخها عبر نظرة دونية لها برزت في المؤسسات الاجتماعية كالبراج والوراثة فكانت مبدئها هيدا يمسس الحدث من قدره وتقييدها واليوم أمام العالم مسؤوليه جسمانية لتعيد النظر في ككل معالجات الثقافة البورجوازية وتطلعاتها التي تبثها الرأسمالية المعاصرة

وهي مهمة المهتمين من أبناء الطبقات المسحوقة لتحرر من مصاهيم ثقافية مراكنت تروس بالطبقة والتمييز، ومنه نظرية القس للقس التي بيت على مشولات سياسية واتجهت إلى تسلياة الناس تحت شعار الجمال بالثقافة على حساب العمل الجاد، وهي التي أضررت في الأدب القصص البوليسية والأدب الإبيمي، وبالمقابل فإن خصوم هذه المدارس من اليسار لم ينجحوا يوما في تقديم فن وأدب راق يضاهي المنور الرأسمالية وجمهورها من دماء التحرر مازال مصورها إلى لغة العيش مشغولا بها عن الفن والأدب والشعر، فهو إلى قرا لا يفهم ما يقرأ وهو مكبل بالوروث من الحرافة التي تبعد طبقة المشتغلين، فالتطلوب الآن الفن الذي يحرر الإنسان من هشومة، ويرسخ لديه الوعي السياسي، هالف السياسي هو تغيير الطبقة المستعلة في مواجهة مشولات البورجوازية الخلدعة التي تدعو إلى "أحتمال العالم ككف هو"، بل يطلب منه رهجها والثورة عليها، الفن والمسرح تعرض جد

لحين أراد الله الاتصال بالإنسان لجا إلى الشعر إلى التغم المكسوك والحرف الجميل)

ولا الوقت الذي يشعل فيه العدم بمشكلات العلم والتماس الحلول لها، تشعل نوح الهواخس والحفاظ على الموروث وتجهيد الأقدام لكسي لا تتجاوز، إهم المتسلطون على الأدب يحصونه ويدبلون رهرة تمتعه، ويصرفونه عن شعب الأمة الأصيلة، ويضعفوننا في موقف الدفاع ككل مرء... وينالون من المعشرين الأحرار فيرغمون زوجاتهم على تلبيةهم.

جاء الكتاب أبو علي ياسين ليقول لهم إن الحياة صراع، ولشعبنا استمارة إلى الطرف المستضعف، ومن حق الشعب الأحرار اليوم أن ينتقلوا من موقف الدفاع عن حريتهم في التغيير إلى موقف الهجوم، فالإيمان الديني مسألة طرفها المرء والله ولا علاقة للأخرين بأن يحكموا خطيب ويحكمون ويحكمون على إيمان الناس، ذهب أبو علي ياسين والذي بقوا من أمثاله لديهم ما يعنونه على دروب الإبداع الحر الضروري لمعاداة البشرية وللمبت عه.



وتحت عنوان، لا ترحح يا سعيد، يزين ممدوح عدوي الكتاب القصص سعيد حورامية فلا يمدق موته، وهو المثلث حياة ومرحاً، حتى ليجعل أس يسمح تبا موته أنه يسمح نكتة، هناك سعيد من شمة دمشق مجونة بهوم العالم وثقافة العصر، وكس مجدلاً في مجالس الثقافة، ومدافع عن القيم الإنسانية، وخمس التوصل يموت أديبا قاتل طلول حبه وبه بقلمه لخطوة المستبد الذي ينظر منه، وقد مد قبل ن يشهد تغيير من الكورت التي كن يتوهم، ورك قرانه يحملون عيها، ويستشعرون مررتهم.



يقع على جث النمر، فالتمر اليوم لم يمد حيواناً كما يزعم السيلاء أصبح يذهب إلى المدارس، ويتعلم الرسم ويطالب بحقوقه من غير ر يبعد قدرته على الاقتراس، وهو يرسم بمخالفة لا بالمرشدة



يتحدث الكتاب ممدوح عدوي وبأسلوب الأدبي الوجداني عن أصيقلاته من الكتاب الراحلين ومنهم (أبو علي ياسين، وسعيد حورامية)، فيشير في رداء الأول إلى عقلته النقدية وحسه الوطني، هناك أبو علي ياسين مولد بالثقافة الشعبية، والصون الشعبية وظل ما أهره الشعب، فأنك في السجدة الشعبية، وحل أبعاد النقطة الشعبية المهيمنة والاجتماعية، وخرق الحاجز الذي يقهه الأدب على الطابع الجسمي للأدب الشفاهي تحت شعار الحشمة، وضح هذا التمرت الرائف في الأدب الرسمي ومدى بعده عن الصدق ومشكلة الحياة، لأن كتابه متعالون، ولم يفض أديبا القديم يتورع من سرد المواد الجنسية وما يتصل بالجس بمراحة ككف قبل الاحتذاءين حرم وسواهما ومن اليوم أخرج إلى أن تعود إلى لغة الشعب لنكون أقرب إليه وسأني من رسمته في قتلاها وخطيب المموجة، ويكشف عن مهاجمة الكتاب الدين اجتزلوا على كفسر هذا الحاجز، ولو فكره المتمزتين وداقوا عن لياقة الأدب وحشمته، هم يريدون أدبا مجرداً من انجر والتخيل ومقاربه الواقع، مع أن الدين نفسه حاسب الناس بالجوار والشمص للاعتبار ويحدث القرار المكرم بمراحة عن الأمور الجنسية دون موازنة ضمن على الخطك وشروطه وقصت سرهم العدره بانهم حصص فرجه فكيف يريدون ن بعلقوا لب على الحياة في الأدب كتب سرار فسي قم ربيعي عام في الشعر قنديل حصم

قراءة في مجموعة الصعود إلى عرش فاطمة لـ (خالد محيي الدين البرادعي)

□ د شاكر عطلق *

تراسل الفنون بين الخط والرسم والكلمة

ما أن تصلحت بدعوان د. خالد محيي الدين البرادعي "الصعود إلى عرش فاطمة" حتى يمحوك شكل الدعوان المستطيل. وقطعه غير المعهود، وربما نساءت عن السبب الذي دفع الشاعر لأن يكتب الدعوان بخط يده، وهو خط معمر ولافت، فبدأ فقاماً أراد البرادعي أن يكون الأعر هكذا، وكان بإمكانه طبعاً، أن يعهد به إلى خطاط محترف، قد يصفي جمالية أكثر على إخراج المصوّر!

ربما يرداد تعصبا عندما يأخذ بتصفح الدعوان، لمجد أن الشاعر لم يكتب بكتابتة بخط يده فحسب، وإنما ربه برسوم عن "رشته" تحمل رخارف نباتية وأشكالاً تشبه (الأرابيسك) ووضع في بعضها لوحات "الأمراة عاربة، ذات شعر طويل، في وصعيات حرينة، يستر عريها الورد ناره، وناره شعرها الطويل، براها تجلس أو تقف أو تستلقي تقرأ (قصائد الشاعر؟) أو تتأمل شجرة عاربة، تنظر إلى الهدهد، أو إلى أسماء مدن عربية عديده مخطوطة على صفحات كتاب مفتوح أمامها، مدن عرفها الشاعر،

عمله الإبداعية، مثل ديوانه المميز المعروف
حكيكيات إلى أسراء من يبرود الصادر في الكويت
في دار الرسالة عام 1974

العشاء الفاتمة

عودة إلى لوحات الدعوان التريية. لماذا وما هي
الرسمة التي تحملها لتدق؟

بل وعش فيها أو عيشه إبس فترة ما من منزله
بين بلدته الجميلة (بيبود) التابعة في سلسلة جباله
مدممة الأشكال والألوان، إبس اليوم الواحد وغير
الموصول (جبال القلمون)، هذه البلدة المظلة على واد
حصب وسيع وعريق عرف الإنسان الاستفادة مع ومن
السكن في معائر جباله العديدة منذ أكثر من منه
وخمسين الف عام، فكما عرف البرادعي الاستفادة
من موقعه اللوجي الجميل في مسيعة العديد من

متويلة من الشعر الأملس تتدلى على ظهرها، وفي آخرها شريط مريوط بمداية، ولحقتها تظل صديبة هذه المرأة فلا تزي لها، على الغالب، وجهاً يمتصح عنها، تحجب لا يرى، في معظم الأشكال للرسمات للأجساد العارية، حياءً إلا وهوقة الخلع والصفاته لازمة لاستكمال صورة الأنوثة لديه

في (لوحه) لوجه أنثوي أمامي - بورتريه - مرسوم على الطراز الفرعوني (ص 18) تزي مقاطع لوجه امرأة شابة ذات عيون واسعة جداً، لا يمتصح لها أن تكون وجه المرأة للرسمات في جميع آخر هي الديون (ص 107) يشكّل شعرها المتطاير وشاحاً للرأس، على الطراز العربي لليهود، أو تزي وجهاً متخفياً تماماً وراء الخنجر، ولا يرى منه إلا هيمن واسمين فقط (ص 102)

من تكون هذه الحساء؟

هل تحضن هذه الوجوه تمويجات لوجه واحد ووحيد، يدعى فاعلة؟ وهل يختزل هذا الوجه المرأة/ الأنثى/ العلم/ الموصوف/ الشهوة/ ليصبح بمرغم ذلك الزمر الذي يتناسى في حل الموصوف. إلى اضاف روحانية عالية نجد (فاعلة) فيها

تصريح على كبدتي، لحظة، لحظة

وتنمر في حسنة القلب مقصورة الأمهات

ووديان هبكت... (ص 15)

الكشوفات:

يا فكانت دلالات هذه الرسومات والكتابات بحمد يد المبدع نفسه، فهي - حسب م أري - ليست شاذية لقراءة ما بين الكلمات أو خلفها، الأمر الذي دفع بي إلى تقديمها للقارئ الذي لا يستطيع رؤيتها - من دون أن يتفكر الديوان بين يديه بالطبع - أفكاد قول في عجلة إن لم نعد الآن في مهمة قراءة نقدية تشكيكية و تمسية تحليلية وإنما في رحاب عبادة الشعر الساحر المسحور لمحاول مما أن نتقري الدرب المضي إلى بدايع الإبداع والدفش والجمال.

لرسوم - فني - هي في منتهى البساطة تنمي
إلى النوع المسمى الفن البدائي و فصل عنه سمي به الفن العموي. هذا إذا كان بالإمكان حقاً إطلاق كلمة (الفن) على مثل هذه الأعمال البسيطة. وكنت، قبل نشر المجموعة، قد أعلمت الصديق البرادعي، عن تخميلي على مثل هذه الأشكال والخراف وتسميته باستبدال بلوحات فنية حقيقة إلا أنني لمست لديه رغبة حقيقية بتركتها في المجموعة لاسيما وأن العنقبة وحروفها تتداخل، في شكل من المواضع، مع الأشكال، الأمر الذي يجعل الفصل بينهما غير ممكن دون إعادة كتابته المحطوط من جديد

أعود لأتواصل مرة أخرى. لماذا هذا الإيجاج على إظهار صفات هذه الحساء. ومن تكون يا تزي؟

« أهى فاعلة المعاصرة - المرأة الأنثى المشتبهة - في المطلق؟ ربما

« أهى حبيبة المتعلمة خلف زمر عربي - إسلامي عريق؟ ربما

« أهى ملهته، التي أطلق عليها الأوروبيون لقب (موزه = Muse)، التي تلهم الشاعر قصائده على غرار شيلمان هبكت بعداً؟ ربما...

أسئلة وتساؤلات عديدة يمكن طرحها هنا، وأخاطب دت دلالة هامة لتلويح إلى جوانب الموضوع من خلال نهائير نفس عاشقة حائرة تملني وتامل شارة، تظور وتضمت شارة أخرى، لحقتها تحاول دوما أن لا تبوح إلا من وراء ضغ وقور لا يحور له أن يستند ليصرح

.. وبع باسم من أهوى ودعني من الكفنى - الخ

ولكن هل يمكن أن تكون هذه الرسومات محاولة لتجسيد حلم المرأة - الأنثى - حكما يريد لها البرادعي أن تكون: جسداً نورياً جميلاً في حالة عري تام وسقوط الأضلاع عن شيطان الرغبة الحارفة؟ سرانما فتعل تارة حذاءً نورياً عصرياً، ولحقتها تزي هوقة (حلالاً) من الزمن القديم، ودوما ترى جديدة

(ثم إلى المعرفة بالله ابتداء علم وعيتها عين،
وعين اليقين أشرف من علم اليقين والعلم للعقل
والعين للبصر فالجسم أشرف من العقل حين العقل
إليه يصعد ومن أجل العين ينظر فصار عالم الشهود،
غيب القلب ولبدأ ظهر في الدين من أجل الدائرة فيه
ينعطف آخره على أولها فصار عالم الشهادة أولاً
وهو متقدم عما يجب له من الإنشاق فلا يهمز البصر
إلا في جهة ولا تسمع الأذن إلا في جهة) فلا عجب إن
أن يحذر البرادعي في رحلته في الدوائر ما يشاء على
شجرة الضوء بخطى مثقلة ليعبر (مع مرره المحجب إلى
روحه ويربها إلى جسمه أيضاً) المدوة المرمدة

لا اعتقد أن هذا الشامل المتضمن = الصيغة
بظهور النص وهو لا يرفع من شأن نص يتكهن على
مثل هذه الرموز فقدم من قور أن يكون أملاً للعبور
إلى المدوة الصمري وزيم الطقري أبص

(طريق التكشف والشهود لا تحتل المجادلة
والرد على قائله...) كتائب الغناء - ابن العربي - ص 8
وبنوت (فليس الحقائق أن تقبل الملائكة في صفة
الملائكة) ص 6

لما ما يتعلق (بالمدوة) أهله فستكتفي بمبدأ
بسيط حول هذا المصطلح الصوفي تقول (المسافر
هو الذي مسافر بمفكره في المعنويات وهو الاعتبار
فيمر من المدوة الدنيا إلى (المدوي الصموي) ص 2
من اصطلاح الصوفية

عند ر هذه الملامحه المرمية لبعض
المصطلح الوارد في النص وفي فطر من موقع
تكملي لأنها لمبدأ بمبدأ تحليل دقيق لبعض صوفاً أو
شعري يشارب الصوفية عمداً متعمداً، إنما نحن
بمبدأ قراءة مجموعة شعرية نستلهم التراث العربي -
عربي في بساط شعري متقن يصل مما أو هناك إلى
حد التمش والإدهاش. شاعر خير الطغلام ومتاهت
للعني من خلال رحلة إبداع طويلة فوق رمال المعرفة
المحركه أو بين صديق المجرة... سياتي

لستلهم التراث جهر الزاوية:

في مطلع م أسماء البرادعي التكشف الثالث
(ص 30) نراء يلوح، بخلاف مواضع أخرى من
المجموعه إلى هذا الجانب الروحاني من خلال
عنايه عدة يقول

استغفر الطهر

إن ناديتك: الكري

بسانح من صبور المجد منتهى

ولا أقول: صلحاً همت: بل أبدأ

على البصير حمي، في الصمعو والسمكتي
(ص 30)

ويتابع في القصيدة تصفها قائلاً

..هذرة العلق من قلميك المعلق

والن حنيك: نهك إلى الصمير

فدالي كبرياء الحسن أوت

وخامليها بلهام من الحيز (ص 31)

هذه المباحث الروحانية تتسلسل في مواضع أخرى
من الحمي القريب، حيث يقول مثلاً

محيه رحلي في النوايا فاعلمه

فلا تهدي من حواضر مهري

لكني لا يخوض بين الجاهليته (ص 26)

أقول بتسامي ويشف حتى يخلق مباحاً صوفاً

عبد الله عمل الدلالة

فثمة يلطني الصمعو حتى التزقي قهراً

وامشي على شجرة الضوء منذ استقلت

جمود الحور (ص 27)

حلي. وبعض الحلي

وتسير للنامات مثقلة بالجنى

فتلت: ستمرها يا طعام وأتممي

إلى العتوة المرمدة (ص 21)

يقول الشيخ الأكبر محي الدين أبي عبد الله
العربي الحامسي (المتوفى سنة 638هـ) في رسالته
(مكتب الجلال)

وأدركت مروان يركض في نيش ذكراني

ويترك سير قاطني

وتحت مصابيح جلدني يقيم الصلاة

فلشعر يوقظ ابن مروان الدائرة تشبعت إلى
حوض تجرب الوصوف ولو بعد عذاب وسهر جلويل،
وهو ببركة الرحلة ويصلي لأجل حديده ورمب
فألمة طهي؟

تستريح على كهدي، لحظة، لحظة

ولمزم في فسحة القلب مقصورة الأمانيات

ووديان عبادي

تتسائل لنداء فندج بأنها معنية بالقلب وبأحوال
العش والماشع

سائرة حيناً إلى الماشعين (ص15)

ومن خلال رمزية الحروف الفربية الحسية
المصية على الفهم أو التأويل، (كـ / هـ / ي / ع / ص)،
مراتب تدفع الرياح

معملة بالفضاء العربي / تسوق الفهم ارتحالاً إلى
البلد الميت - وتغفل حتى الخضراء البروي / ولتفل
حتى يلك للريدون عن جوهرتي فعدة أسرار
(ص17).

حلم جميل أن يهمر الميت والبروي على
الجوهر، فكأنهم الأسرار، والرحلة ما زالت على حموم
الحكشودت تسعي وهل يقدر الراجلون أملاً، على
هذا العمل الجليل؟ لا أدل ذلك، فحين يشهد - على
ممرح الأحداث المتناسي - الشاعر يقترب من
(فألمة)، يوقظها من المنام، ويسألها

فألمة- لمسيحي في فناء البوادي

ورشي بترية حبر بذر الفزاري

ورني القوقل باليمص الأوممية

ومزي إليك يجمع القصيدة ينفذ العشق

بين الأمير وفألمة (ص18 - 19)

هو بمنزلة الترتج عن نوان عقد الأسرار،
بمنطق القبع عن رعمة تمويه لريد نكتع

يشكل التعامل مع التراث حجر الزاوية بل
الدماء الأصابع في الهاء الدرامي الشعري عند
البرادعي، ليس في فألمة فحسب وإنما في العديد
من أعماله الشعرية، والشعرية المسرحية على وجه
الخصوص.

ديوان البرادعي **الصعود إلى عرش فألمة** الذي
صير ذكره، اختصاراً، تحت اسم **(فألمة)** هو -
حسب ما أرى- أحد أجمل نصوص البرادعي الشعرية
وهو يشكل في مجمله، قصيدة واحدة طويلة.
ملحمة شعرية تصور موروثة الأمة العظيم، جانبها
المشرق، وبمع المشرق، وحتى غير المشرق تمام،
من خلال إسقاطاته على الواقع المعيش ومن خلال
المبور إليه عبر جسر (الحب) بمفهومة المصروف،
والناسخ، والمورس أيضاً، وهو عبور في العتبة
المسورة، وفي صلاة خشعة تقول

أسلمتها روي وفطنة راسي

وكسرت عند فذاتها القديسي

ويذات منها رحلي نحو القرا... (ص9)

الشاعر، عندما أصبح في الحصرة، لم يجد
بحاجة إلى التسلية الخارجية وإلى الأمور العادية
يتكسر أفدحه ولا ليمس الفئس المزيد، فالحظة
التي تبدو وكأنها لحظة الاستعداد للتظاهر والتقاء،
قبل الانطلاق إلى الهدف الأممي، إلى المبور نحو
المرأ حيث الحشف والبروي التلامذة ولحظة التجربة
الحاسمة.

إنه يتوخأ الآن، بالجموع، يرثي المصباح، و-
يدخل في الظلمات وحدها؛

وشامت طير عرش يري التهجوم

على الليل- (ص13)

وهو يمثل (صهوة الصوء) ليمر بفألمة (نحو
الحموم القصية) و(حمولتها الشعر والطيب
والأصباغ) هي تسيقت الدائكة ويأخذ الحدث
الدرامي في التمعن، حيث بروي له الشاعر بكوة
ووقار، الجريت

ثم يهدأ ويشف في حوارياته مع الدات أو الحبيب أو
الحبيب الواسع

في الكشف الثاني

تتمسح وتيرة الأحداث ومبريات القلب وخيرة
العقل، الحديده محكمه والتحقيقه فاسيه فلا صبور
قريش سبب الشعر وحمره ولا صحف العيب
علته شيد عن الماسة الدرمة

... مسالط في الحب حتى يمزجي الطريد

هاتك في الصدم كعسرة جبل وأشراب صمعي
(ص22)

ويصعب الشاعر هكيم بهجد الدرب (فب) به
ويحيييه ويحلمه أيضاً، بعد أن بشرهم قاتلاً وإن
حمولة أهلي إلى الحقبة القادمة هي الطفرة الدائمة؛
(ص21)

ولكن - وأحسرتاه - الواقع المرسي بشاعر
الهرم يذقه لينسأل صارخ

وغاصت قوائم موري برمل ثنية

وكهف يندك أبداً مني قائلهم في الصلاة

وينز شخ القيلة فراتها - (ص22 - 23)

الشاعر البرادسي، خبير بالمساء الدرامي
الشخص مسرحياً، يرفع مستار المشهد الثاني
(الكشف الثاني) فجأة عن حدث مربع إنها العديده
وقلم دوي القريش، وأهواء العم وشخ القيلة تسود
الشهد، مشهد الواقع المعيش، بعد أن كفى الحلم
يحدو القاطلة بالميرمو (الخسرة الدامه) وإذا به
يمسك في بلقح مرسر، فيكفكاد يتوسل كفالجلينة
الذي قال من سجنه

(مالا قول لأفراخ بني مرغ

رُقب الحواسل لا ماء ولا شمر؟)

ومبدأ يجمع بعد هذا الحديث عن عرج
الحبزي عن الفرمل والبصم... وقد ابتدأت
الرحلة بالصمود ومن حل الصمود وهابي الآن
تقوده إلى المستوف في الرمال؟

الأرض، الروح، الوطن، الواقع... والمعاش، من أجل
الحبيب وعودة الحب

إنها كمة الخمس جات

لتنشر فوق الجزيرة أسرارها

أنظري، فكم كمة في السماء

لترسل كالكثيث أهلها

والطريق طويل... طويل (19)

وهذا شاهد

كف تنف فصول السماء

إلى شهوة الخمس

ونشاهد أيضاً

ما تبلى من (موسم الليل)

يصلح الورق (من نسب القصص)

تحرقه الشطة القرنية

ونرى - الهوى التي شاعها الفاتحون

تلقح ست جهات، بغضها المستعينة

... وأسير للامات مقلدة بالجن (ص20 - 21)

ونرى الشاعر قد (سافر بمكروه في العشوات

وهو الاعتبار غير إلى العذوة...)

ومن له - في حالة العبور هذه - رقيق، أو مهلاً

غير الحبيب

فلت؛ منهمها يا فطام وأنت معي

إلى الخوة السرمديّة

وإن حمولة أهلي إلى الحقبة القادمة

هي الطفرة الدائمة

وهكأن أصابع أمي

نحوك جناحين للأبدية (ص21 - 22)

هذا يختم الشاعر كشمه الأول، ويمسك الصنتر
عن المشهد الصالح، عن المقدمة الصالحة المسماة
(أوغريورم) المهددة للعمل الميمومي القادم أليم
برحم إيقاعي وبصري - سمعي يعلو نره حتى الصحب

يقول الشاعر الصوفي الكبير حافظ الشيرازي:

حيي نسيم الربيع

فأنتي إلى الصبراء

فإلى أين أبت داهب أيها الشاعر المستعصر
بأحلم المضيل بثر أمة عريقة، لا تدرك اليوم في
إزتها العظمى حشر (مهد الحصرات) ومطلق الرحلة
بحو تقدم الانسانية على طريق التفكير والإبداع
والعلم والعيش النبيل والتكرامة المصرفة وماذا أنت
فأعل الآن أمام الشهد الحرير الماكوف للداكرة
الجمعية والمرتبة هنا اليوم؟ فيجبنا منك مكرماً
حرياً

... ولعمري المصاحف ذاتها لتعطي الريح

تعمس في جسدك الكف جرح من الفراء

وجرح من داخل القاطنة

فأنتي من عمود بطوري

واخبروا احتجاجاً على الطمأنينة القاتلة

(ص 24 - 25)

يتلمذ الشاعر، في دمشق، ليشتم (عير راتحة
المدر - راتحة العاتلة) ويشهد المناسة - المهزلة تسميل
كفالجرح أمامه

فجرح يتر على دهر الأمل يلمس بمسكة

لتضيق خطوط البؤرة (ص 23 - 24)

لوسوء - بدى - ضبر من المدمم النبي يمني
شبح لتبيله بمسه به

لتحلل المنالمة دفلة من جميع الجهات (ص 23)

وأعبر من مجرد قدان حمولة الضقة بية هيمة
كفكانت لعمولتي

أفكانت نبال القليل معلة بالشار إذا؟

وتحت ممانه كل إلم

مُتلمة يدعي أنه قرني التنب (ص 29)

لمأزق حاصل، والشرك ثم إعداده بمهزة
جميعه ويتعاون من أهل البيت الواحد

وكف خناجر أبناء مبي معرفة في حنريتي

والرجوع إلى الخلف مولة والأمام عمام (ص 28)

الجوهر في هذا المشهد الثاني، وبعد انطلاق

رحلة الحلم في المشهد الأول نحو الفراء وبحو
الأخضر في تموزية متفائلة، هو انقطاع (جصور
الحوار / فراغ يومه القلب / وفوضى الحداة / إلى
الجميع حداة / كفل هذا من أجل شيء واحد ووحيد
يفضي بالثقله ويتقوم إلى التهافت والضيق، إنه
محو الهوية، حكما نعره من تاريخ الأمم والشعوب

هد يمدد الصدر عن مشهد الثاني عن
الضفت الحمر الألية لدحل قصه مشهد دامن في
يظهر أهل وعاء وقائمة من المشهد السابق

الكشف الثالث

خالد مهي الدين البرادعي، شاعر مسرحي
يهبط متعسر في تنسب بسمه مشهد مسرحي
الشعري، ويخاضة تقنيات والبيات بدء اللحظة
النواصية في مجربات الأحداث التي تترجح بين
الصادي واللاصادي، بين الماهر والثابت، بين اللهو
والجد، لذا نود الإشارة إلى هذه اللحظة الدرامية في
هذا المشهد الكندي، لأنك تقرأ بل وتستمع إلى
الشاعر، وتكفد ثراء وأقف على خشبة المسرح،
بوجهه الحزين ويشعر رأسه الضخم الأبحس
مطرقاً، على قرار أبطال شخصي في الملك لير
أو هاملت يصرخ فجأة مستفراً المظهر - معيب
صاحبة القلب والعقل على مر الدهور، ولغة الصنع
والمسكر يستلها للضلمة وتو (يبيضاء من الحور)
مثالب مهب الرض، وريمت المصرا... متسائلاً عن
الصمت يلها، وكفيم يصح هذا، وهو الذي غس لب
ومن أحله مجداً أو شوق، وبشقه حروف وظلمات
مشتملة بالوجد التماسي، أو صور تصيح عن رغبت
أخرى، تعود به إلى حضارة الطين والألم الأولى، إلى
رمس (ووك) وعشائر المتعسر - إناء ربة الحب
والحرب - إلى عشوات البابية ذات الوجود للتعذر
ومع ذلك، ويرع كفل هذا فهي سائرة عنه وعن

الجفينة - إلى صح العتير - في مواقع هي عاية في
العبوة والتوفد لا سجل - حسب ربي - مثل هذه
الألفاظ القاسية، وعلى من قبل المثال تقدم شاهداً
قوته

وذكرت في العتق حتى بث منجرأ
ككشور السهرو لو سكونجوة القمر

هذه المعسولة، لا تصح لهذا المقام، والشاعر
البرادعي قاصر، بالتأكيد على وضع ما هو الخف
والشعب، غير أن مثل هذه الأمور تحصل إبان النقطة
الإبداعية، فلا تراها تماماً ولا نرى مدى نفوذها،
ومثل هذا تجدده لها في بعض مواضع أخرى، وهو
قليل على ككل حال، فها هو لا تحصى أو تصوت
بصيرة القارئ للرهب ولا يصدره، فمن المواقع التي
سها الشاعر فيها عن ضيق التشكيل المنصوح مثل:
الفرغل (وهي بالفتح مثب)، الهوية (بالضم)،
الخصبوهي بالضمرة)، وغيرها القليل.

تمنات على عرش فاطمة

يسدل الشاعر البرادعي الستار عن المرمز
الدراسي، الذي شاهدناه في الكشوفات، والمشهور
حول موضوعات (جادة) شيلة تتعلق بمسير الأمة
وتاريخها وبأحوال العتق السلمي وحالات العتاق
الروحاني، لينتقل به في القسم التالي الذي عبوه
بطون

(تمنات على عرش فاطمة)، والمتمد على ما
يقارب الثلاثين صمعة من قطع لمجموعة، إلى
موضوعات، تتصور أكثر حول العتق الأرضي، من
خلال ممدوج كقائبي مكشوف وقصير، أطلقت عليه
حمد أكثر من ربع قرن اسم (الومعة)، وهو ضرب
من الكتبة، لا يسمي بقصر المادة أو بطولها، ولا
برهانة بطلانها أو عدد سطورها فقصص - كتب
أزعم - بل وعلى وجه الخصوص بالقلم الواضحة التي
قد ترشق بالومعة إلى فضادات واسعة ومستمرة،
التي أثارها أو قد تكون مقبلاً للبص من خلال شرك،
الثقل غير المحكمكة، وقد نوح البرادعي، في بعض

أشبهه، فيسرخ مثلاً - موة أخرى وأخرى - قللاً
له

أصممين فلتاني إني شبح
يزور عرشك
في أمداك الفختر (ص32)

زني على مله المكنين والكلي - (ص33)

مثل هذا من أجل أن تأتي له بما يريد أن يرى
ويسمع بأن تعرف إليه البشري (بأن يوم غد
محمود المور) وإن الخلاف حل بين أهل العتق
فأمنهم الجفء والهباس

من قال إن جواد الماشق كعب

وإن هرساتها ملو من السقرو (ص34)

الشاعر يأتي أن يصدق ذلك، وهو يرفع من
أجل أن تتماثل مواقف العتق والباحثين في المد
الأفضل، ولا تسهر أو تستسلم، بالرغم ككل
الإرهاصات، وفي صفة تلك التي تصرب روحك من
الداخل

فإن ككل مسوهر القرو من فكري، نسلها
ومسوف الأمل من فكري

ومن أجل الحديث الجلل، المبشر بالخلاص
يشول

قوله العتق القادي مع السقرو (ص36)

البرادعي يبشر إلى في خاتمة كشوفاته الثلاثة
بقائمة (المخلص)، بصودة (تموز) من العالم السفلي
ثيمم الخير والربيع الأرض والشمس معاً، وهو ما بشر
به العديد من الشعراء المصممين من أمثال المرحوم
الشاعر النافذ (جبرا إبراهيم جبرا) في (تموز في
الحديقة) وكذلك د. حبيب ثابت في عشتروت
وأدوميس ملحمة شمعية - دار مجلة الآداب 1948 -
ولدى الصنوبرين من شعر - الحداد المصممة - وهو من
تبدى في الحثمة التي مكثت موهبة ابتعد ومورا
وبعداً لم يوب لولا ورود بعض الكلمات الحففة و

ما قدمه لنا هنا من نماذج جميلة، على خلق مثل هذه الحالة الواضحة، وعلى سبيل المثال اختر القطع الأخير من قصته (ممد) حيث يقول

قَدْ يَلْمُسُهَا الْبُؤْدُ فُورَاجِهَا
أَقْبِرْ جَنَاحَيْكَ أَلْطُفْهَا؟
وَسَمِعْتُ

إِذَا عَادَ جَنَاحَا قَلْبِي
أَمْ غَلَا فُورَ جَنَاحِي حَتَّى الْآنَ (ص 49)

حيث لو كانت القطعة بعد (حبال) فاصلة أو مساحة فارغة وجاء الشطر بعدها مستقلاً على سطر خاص، وبخبره شارة استنهم وتعب، فكيف وصف صمم قوسين، وحيداً لو دقق الشعر ونهل أكثر في عملية توزيع الكلمات والتفعيلات على السطور، في بعض المواقع، حتى يأخذ الإيقاع مهاد التلميحي ولحنه الحبيب، يقول الألس حد مهاد، (الشمم يخلق الموسيقى)

وهذا السقم موجود في معظم قصائد المجموعة. نؤطره عذبة عذب راسه الإيقاع وينحني من الشعر المريد من العهد في توزيع (سوته) على المسطور والصمغ من حل الجمل.

لنودعي بتحول الآن إلى فنان ماهر، إلى حرة يسرد أن يسم على العرض، أن يرقشه ويرخرقه، معترض في (الوصفة) الفاتحة (خدا) بأنه ليس إلا (خدا) / زرع الصمغري بالسجوم / وهيح الأجلال فاطمة (ص 39) وفي (يوم) نراه ينسل (إلى عرشها في المنام) كبرى في الصباح على صفحة القلب جرحاً وبما ن فاطمة قد ملزته - أي الجرح - فهو وسام - حكما يراه.

يدأ من قلة متواسمة لم تستطع أن تعمل إليه أكثر من قطعة ممد على الصغر، لا الشعر بحاجة إليه ولا التذري أيضاً، وهو فادر على قلة أعرق، لو لم يتمكن تحت تأثير مد عاطفي حصي، ياح به في نص (الطائر) جهرأ وياح حتى بالمشق، حيث نجد (وجد) ونجد ارض (الشام)، التي فيها يمشي ويضغتب، فلا

يأتي إليه ملأش (وجد) للمرصوف (في عرش مملضة لسمه فاطمة) ولا يأتي ملأش العرش إليه لمرور (ويرهونه عشق / بأرض الشام) ص (41)

في نص (العرش) يلعب الشاعر، باللمة، لعبة الموروث التراثي وحتى الديني بإقتان هي يعمل من ألق التفتية أكثر مما يعمل من ألق المشاعر الحقيقيه المغلفة المباحة ككاليولي، ذون صجيج، لتخترق مشاعرها وتترك في معوس أثرا عمق، ولأنه لا يمضي أن يتعامل مع معمول اللمة وأدوات التفتية - التي يمسك بحككم بتدسيته - فكما يقال - فقط، وتخص يلزم مشرط النور التفتي، اللائق بالحدث الاحتفالي الكبير الذي يربط امرأة النور تتجسد على عرش النور

جلالتي خنوء، الخنوء توفد في مصباح،

المباح ثالث في محكاؤ

للشكاة بأعلى وواتة مكية، في مكية

تستع الإشكاة التري، للعرش امرأة من نور

النور يمس: فاطمة

فاطمة يحنسها مككان - الخ.

ويغتم قائلها من شلهذ رجلاً في زجلتي، وهل يعرضي أحد

وتأ في ألق الكشف اللوراني الشان (ص 44)

شلة جملة تدفع إلى تداعيات فكرية ووجدانية شتى

شهوة الطين

هل يصح ويتوافق هذا مع ما جاء في (الملصقة) حيث يقول

فقدأني حذأ

من ليلاط الشهوة في هوان الملصقة (ص 45)

أو ما ورد في نص (ممد) حيث يتسلسل سدهشاً

كصفت لعنق الطهر غوي

والجعة نور في البركان؟ (ص 47)

(الجزء) الذي يذكره بأسماءه العديدة، وبالمرء وبب
عقله فيه وعليه الرماح

يا أنت، بعد أن تظنّ الجبّين

وحمرّ الزهر بوجيتك عدد الصبر

ونمّج الزمان فوق رأسك المكتعب

إحليلين من تلج - ومن غبار

بعثني من؟ فاعلمة؟؟ (ص 59)

ولكبه بأبي من حبه تمسلاً ولا فكاً

ضويعاً رقعة المراثية المسكرى

وهي - رقعة السيف الهاملي / وومضة المبولر

و(هلمّ ربي حمر عشقتك مصر) (ص 6)

فاعلمة اندحاج بسمه / في الأفق المحروم من
لغة الأني

وغنّ أفعوانة/ بتاج أوجوان (ص 60)

كثيرة هي الألفاظ المشابهة هنا المكرورة،
والمصروفة لنا جهداً من خلال إبداع قديم وحديث

تحدث عن (المشق) - غالب - بضممت حمية مادية
تريد أن تجسد شيئاً، وقد تفلح - غير أنها تحقق في

أن توصل إليها مفهوم (المشق) المتناسي، ولو كان
حسب - وهذه تغلّة تأخذ على صديقت الشاعر

الذي تألق في معظم ما ورد في (الحكشوفات) وفي
بعض (المستفات) أيضاً يختم الشاعر حوارته مع

(الجزء) - ابن العم - الذي يحذر للمرة الأخيرة

قال: فحبك الجنون أو بدانة الدرب لا تلتعن

ولكن الشاعر يهيب بحكمة سلبية مرهقا
موليلاً:

قلت: هذا المشق قدّر

وليس لي من فريز هزل (ص 63)

ويختتم الشاعر هذا الفصل من مسماته،
بالحديث عن حلم اللقاء معه، وبقائه يش من

الانتظار ومن الأمل فيه أيضاً

... الرجح تطويرو والأشواق تشرقة

وهذه فاعلمة في الحلم مأواه

التصويص القصيرة للنسمات أو (للنسمات)
تفصيح، رويداً رويداً، عن رعبت حمية يريد أن
تتجسد، لا حتماً وحيالاً ولا بوراً فحصب، وإنما حساً
بشرياً في حمية عابرة، وواقع يدفع إلى اليوح من
جلال القلم أو الطقمة الشعرية لمصيح عن إرهابيات
المواطف المتأججة في النفس وفي الجمود أيضاً،
نستمتع إليه بقول في (القصيدة)

فارسمني يا هلمّ إنّي

وللمعني جزءاً جزءاً

حتى الأسكنة للشقيقة (ص 55)

ولأن الحبيبة: (هي النعمة) وضدك المعمة
والرعد ومد الصغراء، وسعة الوديع، و

وهي الخضرة، وهي الحبيب (الصحيح
بالكسرة) ووجه الألق - (ص 54)

حتى يروي شفته (ص 53)

وهذا بعد أن يكون قد أطلق صرخته في
(كشكش) على لسان (الغالبية) وهي في أعلى مراقبي

عرشه

في أي درب تقضي؟

والطرافات كأنها مقلقة / والحب ملوح (ص 50)

وبعد أن تربّت (فاعلمة) فوق الورقة

لمسك عنق القلم وتساءلة:

من يرسم صورة جسدي، ويترجم أفعالتي
المكرمة؟

من مؤزّز قائم أنثى

مشفقة أو مشفوقة؟

بتشهما الشعر

ويقطع منها أنثى (ص 52)

اللة هنا، فكشفت الألفحة، وأضحت، دون
موازبه عن سرابها، هي تريد أن (تشهف الشعر)

أي شمة شهوة هناك والشعر لا يكون بدون شعر أي
كان دكور، هنا له جسد يريد أن (يروي شهوة)

ولها فهو ليس يصفني إلى مصيحة ابن العم، في نص

كحلّ الدروب إليها وهي شابة
فلا تُخرج إلا الثوب رداء

...

فهل كرام بين الحب فاعلة
فهل الرجل على اصق مكرامة (ص 65)

يتحدث خالد محيي الدين البرادعي إلى حشبة
ممرجة الشعري، حيث يقدم لها (فاعلة) في ثلاث
صور (لاد)؟

لأنه يريد أن يشوذاً معها، ثم (تتمتع) في
أروقة التاريخ) ولكيف لا نرى إلا فاعلة أمامنا فهي

"..ومفاجأة ظهرت فاعلة
تطرح بالفرح.."

لم (جلست فاعلة في المشكاة...) (ص 71)

..وتولّع ضوءاً عنياً..

فتشككت شامة حسبي..

نالت...

فأما فتشككتي لثنية (ص 72)

الخمسة يظهر لنا من جديد.. ولكن ليس
(التشكك في أروقة التاريخ)؟

وهل يكتفي طرح التشكي بدلاً له:

(هنا الزامب

وأنا الماكن

وأنا الساري في إلهي منسي مقلوب الخ)

يتلو حفل هذا عرض ثم (فصول من سيرة فاعلة)

حيث

كحل الدروب إليها / ولا تلتقي

هين الرجل إليها هراق (ص 80)

هذا على الرغم من توالي الشعر

(بين بر الشام وحر العراق) (ص 81)

ولكن لماذا؟ لأن التكسرات متري، فلا يجد

مصاص من العودة إليها

وحلّز حمر الفلوح لتسمعوا فاعلهم من نومها

ص 83

وهل منعت حنّاً؟

لقد صعدا الشاعر، مأزوماً متوتراً، مستكسراً،
وهو العربي العربي حتى التفتاع، فيرى أمامه المهرلة
مستمرة

(فشيخ يسلمون

وشوخ يسالم

وشوخ يهرب لاروخه في ثياب الأماجم.. الخ

(ص 84)

وعلى الرغم من أن (فاعلة)

تخون في الشام بسمتها

وتزعج في القدس لفرها

وتسكب في التلّ دمعها.. ص 87

هنا هو، ولا هي، يرون الجهاد أو يسمعون
صهيل حيول التحرير إذن، لابد للشاعر من أن
يترحل في جهات الويل الكبير

(تروككت بين الخليج وبين المحيط) (ص 87)

لكن يترك مسيرة أهله، ويحمي زيات قومه من
المقوقد، لكن أبناء عمه يتسرفون ويتشردمون
فيتشكك عليه الأمر، فلم يعد يعرف

لاي للولملي

يطرد الملم

صوت المحيّن

ثم تشاكك لوجاهي لأرمة؟ (ص 89)

إنه يحلم بالمخلص ويتأمل

لهم ينصبّ الضوء جسراً لهذا الهوى

وقرأ فاتحة الانطلاق (ص 91)

ولكنه بطوي في اكسار (في هامش آخر)

سوية التصفيد ليعلم، عن حالة الروح

فعلهم يا حادية المطايا

أهز من عينيك للفرح

(لوئج بالمعنى اضلعة) (ص114)

(والمعنى مستقر الحقبة الطائفة) (ص115)

وبأنها قامت على اللوح، أحلامه، وبلى سيف
الخلية يستقطب بلى الحروف همسة ميمية ليوصل
إلى

(مساحة بقدر جدير)

يستقبل (فيها) المعلقة السابعة...

لم يهمل الجراعي حسب ما أرى البعد المتفري
لهذه الجراح ما يستحق من بحث وجرم، واكتفى -
كعب هو واقع الحال في شعرنا، وحتى في القصيدة
المعصرة - بالسبحة على الشاطئ الأس للمعزود،
ورخرفته بما ورثت من قدرات تمييز جمالية - لموه قد
ترواح له، الآن، ولكعبها لا تكفي لتقدم للروح
الشاحكس والطاسن اللامعسي إلا إلى الداهية،
الإنسانية والجمال المطلق ولذة المعرفة، ما يكفي من
عصره، المفكر ومن مداومة الرأب، لا ختراني بعد
حديثه في أسلوب التعبير والإيصال أو عدم الإيصال.

نحن مع الشاعر، الآن (في دروب فاعلمة) هو
يسلمه بوصلة القنطرة، ويربعه تشابك الشجاف

مفترياً وجهداً، وعلمناً مطروداً

لا البلد الفلقب يحتويه

ولا إسمان مضمّن يقيني

ولا مقام فاعلم يؤذي (ص125)

ولكن إلى أين؟ إلى المتم من جديد، ليعود
المعص، وليستافر في خرابيب التاريخ، حيث نسيحت
قدومه (طريقه القديم) لم يتكشف

(ككان كسوف الحسن وهم شادة الشهاب)

والقنون

ويكتشف أن الداهية مشوبة وبتمس

لكن لاني ماراً في خاتمة التعميم

يخرج من فقهه

لكني أصوغ القنون من جديد

مقلداً لبلالته (ص134)

خلسة وهرأ

وعندما كعفتين في

(أولاً من هذه المعاني)

مضياً أو حباً

أليس جلد تهي

وأخشي في نظري الحكما

بهية الشبح

أبحث عن قصيدة

في آخر الدخ (ص96)

نحت عنوان (مدخل إلى الجرح)، الذي يتشكل
من ستة جراح، يعرض لنا الشاعر عموراً من ثلثت
الأمة ومبداها في المهاترات والتشردم ويحدث عن
الشهيد وأمه للزغردة، وعن روضة المطوق أيضاً، في
بناء دواهي مسرجي القتل جناحي القصيدة
الشميين، دوماً قصد طيباً، ولغظه قبل ذلك

خالد أو علي، ليس مهم هو الاسم

لحظة جلت سيف القنيل

والتمم الأمل بالأمل

والأمل بالقائلين (ص101)

وفاعلمة تسأل ولتأمل عن

(المعلمة المايه) (ص102)

وعن مودج اللغة المبدعة، يتلو تلك عرص للجراح
العديدة التي تحدث عن العشيقين وعن (فاعلمة) التي
ضيعت قرب حياتها، عن (سيدة العشيقين التي
يعانقها الصمت من الكعب هام)، عن التبرؤ من
الجنون، عن تكيف (توازي العذاب القديم أمام مام
جميل) (ص110) ويحدث في الجرح الخامس عن

(خالد أو علي يرى الدم يرحض في دمو الملائن)

والصنعت ينفي القنائل (ص112)

وفي الجرح السادس يحدثنا عن ارتقاء صناديق
الفرجات وعن الذي

لَيْسَ (سويحيته) (هل يَقتل أن يَحدث هذا /
يَ حمر حَتَّى الْإِصْنَانِ؟) (ص 158)

يَتَحَدَّثُ بِعَدْبِهِ عَنِ غَزَا / عَنِ الْفَدَسِ / عَنِ
(مَرْيَمُو) وَمَسَاوِيخِ الْعَرَبِ عَنِ حَيْفِ وَالْجَوْلَانِ
وَالْجَبْرَالَتِ لِيَحْتَنِمَ فِي الْبِلَادَةِ الشَّمْعَةَ بِمَسْأَلِ
عَدِي وَمَسَدَحِ

(كَيْفَ يَمُوتُ الْفَطْلُ وَمَعَ حَجَرٍ

أَيُّهَا أَسْرَعُ

الْحَجَرُ لَمْ يَلْعَقْ) (ص 171)

الشاعر يمشي الآن أمام عرش هاملية ليعترف ،
وتكفي هاملية سوف يعترف لها يا ترى؟ يعترف ببلوغه
الخمسين وما يرافق ذلك من بقاء على شهاب ولي

(لَكِنَّ أَيْتَهُ وَمَا فِي الْمَرْمِي مُنْصَحُ

لَحْمِي عَرِشَكَ بَيْنَ الصَّغِيرِ وَالْوَسِيمِ) (ص 17)

يستقل الشاعر بدا الآن، من (الغربة) إلى الصيف
الذي يتول فيه

**(يُكْرِمُ اللَّهُ مَنْ لَمَعَتْ بِالْحَيَوَانِ / هَلَا، تَحْتَمِلُ
لِلْحَيَوَانِ بِلَا؟) (ص 181)**

يستقل يد إلى (الهم) ويستبدل

(أَيُّهَيْتُ حَبِ مَقْرِبِ)

(وَمَوَاهِ عَدِي)

وَلَكِنَّ: وَيَنُ الْمَعْمُورَةِ فِي مَطْنَاهِمِ

فَتَوَا الْوَرَى بِرُطَانَةِ الْمَجْمِ

فكعاداً إلى لا تفك هاملية (وشاح الخوف)

الشاعر ما زال فعلاً يهتق

(مَا زَالَ بِي

كُرِّي لِمَرْحَلِ

كُرِّي

وَحَلَمَ مَرْجَا بِمَنِي

وَهَمَامَةُ تَقْلِي مَرَاغُلَا

تَسِيَتْ قُرْنَيْ بِمَضَاهِي) (ص 186)

حصيل هذا النزوع لإعادة مبنغة التصور من
جديد ولكن لماذا الطفل، لماذا الدلال؟ هذه
الكمائنات الموروثة لا يمكن لنا من خلالها أن نخلق
أي جديد، (الدلال) بدلاً من الاحتراق ومن (الصود
الأبدى)؟ تقتل الآن إلى (ثلاث مراحل للرؤيا) فماداً
نحده

يكتب الشاعر اسم حبيبته / زهرة / مثله
الأرضي والروحي، على شكلة حروف مستقلة تصنع
وتصوغ اسم هاملية، مع ما يلزم من بهن عربي
عريق، يتقنه الشاعر، أياً إتقان، ويصوب ويحول
فيه بتلاعب بالغة حيث تعدد الاشارات لاسم واحد
هو (هاملية) وحيث تصبح عمده

فلم، وفو، ولم، وهاملية، في تجليات أو
حسب قوله (نظائرات)، وهي يعطي بالعشاق إماماً،
هير أن له دافكرة ككاليبور تجعله يمور وصيف يرى
الأحرف (من اسم هاملية) في أيهي مسورة
وتجلياتها، ويصل، من خلال (المرحلة الثانية) فيها،
إلى (تسريح السار، وحي الورد والعشيق من الأمنيات
الدائية، ليفاجئ في (المرحلة الثالثة) بنى غابت
هاملية، فمائل عنها صليور العشيق، وتكتب (لهيب
أصابعه فوق الجدران) هل ترجع هاملية من رحلتها
نتراسي عهداً مفتوح الأجنار؟ (ص 147)

لكه لا يعلما، ولا يرمي إليها، هي سيب وجهة
رحلة هاملية ولماذا غائبة عربية تقليدية، مع
مرحرف تشكيلي قد تتجج حب في زعده حب لـ
وتحمق حب آخرى.

في مطلع عام 1993 يبعث الشاعر (بطاقات إلى
هاملية) - عنده لماني بطاقات - ليضعها في

(عَامَ تَحْمِلُهُمْ كَالْبَابُورِ هَامِلِيَةً) (ص 151)

(عَامَ تَكْسُرُ كَالْبَابُورِ هَامِلِيَةً) (ص 154)

يتبادل عن أنامله وم أظفاده، وعن أن القصة
(قصة حبيبته) حدثت في الألف الثاني والستين
(ويضع مئات سبي من قبل الطوفان) (ص 159)

الدم والحية والكتلوي، وبها أنها - الجوفة - لم تخرج من التثاقير بعد، فالمرض مازال مستمراً يدعوب إلى الأنس، والبقطة ومتبذرة الحدث، الذي لم يصل، حتى الآن، إلى ذروته - دراسياً - فماداً سيحصل بعد هذا؟

تحت عنوان آسولت هديمه تحت عرش هاملية ص 187 يقودنا الشاعر لمقابلة شعراء تركوا بصمت رواجهم ومشعرهم على حرفه وجدان أمة أحببت الشعر وتمامت فيه حتى التطرف في مشعرها من أجل بيت شعر واحد، أو من أجل آص النافذة - وجيل البير

من بعد أن يأتي صوت الماعل المتهلك - بضم نعته د حريثاني في كتاب له عن التواصي - أي (صوت أبي نواس) بضم يكذب البردعي، ثمصكه وهو من هو في أمور العشق والعزل وزيات العكروم، يسلكه بمسيرة عن الدرب الموصل إلى هاملية لأن دروب العشق غامضة (ص 188)، فهجيه، من فرارة العكاس، صوت الشيخ العارف، يقول:

"سنة العشق واحدة"

هكذا أحبته فاستكني (ص 188).

لكن لماذا اختار البردعي من أهوال هذا الشاعر الحكيم، وما أكشرها، هذا البيت على وجه التعميد؟ لأنه ناد ملوياً في البيت من حلمه، أصلاً، صلوفاً، صاحباً، منكمسوا، نالماً - ليريه أن ككل هذا لن يقود إلى الدرب إلا من خلال الاستنقاذ؟

صوت أبي تمام

هذا الصوت يوظفه البردعي - برغم مروره أو سموده إلى عرش هاملية الذي يوصفه، وبهمه، - ميمية، محمداً يقول:

"كناها سنة للنهر.. أبداً

وحش تائن في تاريخ إنسان"

ويحبه بقول الشاعر

لا شك أن في هذا بياناً عربياً تقوياً تستقبل أصيلاً، يطرب له القاري التقليدي وحس السند الخارج من مرمسة (أبي ملهاط) و(الجرجاني) وما شبيههم، لمانه من فصامة وجراطة في التعبير الموروث. وفي الكلام (الفاخر، التليل) غير أنه يبقى - حسب رأيي - بحاجة إلى عملية احتراق أعمق، ليعمل إلى مدلولات معاناة التمازج العكسي، شأنه هنا شأن معظم شعر وشعراء عصرنا المعاصر اسماً، وتظهر المعاصر روحاني

عترف، برغم فعل هذا، بوجود حوفة منصرة في المعياغة تعمل به إلى حد الانقراض والرفع وذلك بأسلوب مبدع في الربط بين الشكل والمحتوى وببني هريسي متش يعمل به إلى تحوم الانعاش الروحاني، والفومسي الجميلة المعترفة، ولعكسه بحاجة إلى المريد

وصلنا الآن، مع الشاعر د، خالد معي الدين البرادعي، إلى مقاربة نصوم السنت الأخير من مجموعته الموسومة به السمود إلى عرش هاملية وبعد أن عايش معه رحلة التيه الروحية والجمسية، رحلة الاغتراب في الأهل والوطن، رحلة انكسار حس قومي متقد تحت حله العلم التي صارت شرخاً للعقل والشاعر، رحلة الشوق الروحي والجمسي إلى هاملية الرمر والجمد الحي التيه بالرغب - فماداً عماء سيقدّم لنا الشاعر الآن بعد هذا القيص الشعري الذي قدمه لنا، كص على حشبه مسرح لغويتي مقدم على زمان عربية، دخلته (الجوفة) لتعلى اقتتاح المأساة - الملهة بأنشيد الخصب التي تستحضر المطر، ولما يأتي بعد، وأنشيد (تموز) العشب، بعد، في ظلام العالم السفلي بانتظار أن تهبط إليه "إنسا" لتخرجه إلى الضياء ولهمم الحير والربيع، وما تزال (الجوفة) ترقص وتشد، مجدداً من أجل "اللات" أو "المرى" من حل هبل و بعل و "مردوخ" بعد أن انتزعت المظفورة الأبرية السولجر من الأمومة وأعلمت المعصير وحملت السيف لتخمد درب للدينية والقاديون والقصوة بدلاً عن ميداً قروية

"بالشكام أهلي، ويذداد البري- وأنا

بالرقتاج- ويأنف سطاير إخواني" (ص 191)

المرية إلى مرة أخرى وحري- أو لم يزل لـ

البرادعي صابغ

وجاحلكم عظام

لميدان الأفق كني

بين المغرب والمشرق" (ص 75)

"خركت بين الخليج وبين المحيط

"عاصرت في غربي خمسين جالعة

وجئت أنت لأحيا الفريدين معاً

فهل هما وطني في قرأ الوطني" (ص 179)

صوت القبي

على الرغم من بؤس صوت السبي

شعر المفسر يحدث عن الحيل والنبل عن

بم ملة جوشي وعز الظلم من شيم النوس

الح الأ البرادعي يحكي ويحتر من صوت المتبي

روديا بحس وجهه ف رام..

فالحس لى يدوم، وظف لك الحية وسمع

البرادعي يوح يقول رفيق وشعيب

قبة العشي أغلقت من عصور

وكحلنا مكبر.. متلون" (ص 193).

والكلمات، تشتمل الكثير وتصح عن

الكثير يما ويخت لفاء، يتله حكيم حريمه

يخاطبه فيها المتبي فائلاً

"نحن يا خالداً / غريبه كحلنا / عن كحلنا /

ونام هنا النكاح" (ص 194).

لم يحس الحس، في هذا القاء، هو المصور

المسرح، ولكن الحاتمة الحريمية والحدوث عن

الاعتراو مرة أخرى وأخرى تكنت غصة الحتم في

هذا المشهد الحريم.

صوت أبي العلاء.

في عسية عدي، يروح الشعر البرادعي لنا عن

حلمه المحرق وعز حرق قلبه فيقول

لكنني عن قلتي شريب وكهاني مقرباً هن

كهاني" (ص 196)

ومرد (الجوقة) - غير المرئية - في عتمة المشهد

التي تلي به زين المحبين حكيمته الخالدة

"خلاتي فلن يرض الأمتي

فلتات والنهر ليس بستان" (ص 197)

وتبدل، بهذا، الستارة عن المشهد

من ذاكرة الرمال والتخيل، ومن زمن العلم

الأول - غول إحدى مجموعاتي الشعرية - ومن عالم

الفروسية، والمشرع مع لوروث الجائر الذي يدفع

بالهمن إلى أعماق رجال العرب والاعتراو لأف سبيرة

وصيرة، ويذفعه حتى إلى أحضان الموت الشاعري

التيول، على الطريق المنطقي إلى عرش الشعر

الخالد... من هناك يصعد

صوت طرفه:

يوظف الشعر البرادعي، في هذا المشهد -

بخاصة - اللغة التراثية المألوفة لديه، التي يعرف

شعره ودلائله جيد، وإن تكنت بين حبي وخمر

شعب وعرة وغريبه جيد - حسن بسنية متدسقة

لقويًا وتراثيًا لعنها تريد أن تصيح عن ذاتها من

خلال إسقاط أو الإبقاء بسقاط دلالة معاصرة لذلك

الرمز القديم، من الأصالة والبداءة والفروسية وقاء

المصغرة وب عرف به لسان العرب القديم من إبداع

معش.

غير أن الشعر البرادعي من خلال استعماله

مثل هذه الكلمات يحاول أن يعطي المشهد مصداقية

مكبب ومصداقية الترامه بص

اتمد - عمد - لغم - عرد - مرود - جدر -

هوذج الخ ويسمعه يحدث عن

الأحلى، وعن أم خويلد ومثل... الخ

سؤال لا بد من طرحه . والأجابة تبين (بلا قلب الشاعر).

النص الأخير بلا هذه العودة إلى شعراء الماضي لا تحمل عنوان (صوت) إنما هي حوار مع شاعر الزيمية

يمسك البرادعي بلا هذا النص صاحبه المقتول الذي مسمي حبيبته (هددا) وخلفها ، أن يمسها له ليعمل . من خلال ذلك ، إلى حبيبته هو إلى (عالمية) التي

"توبيت في اليوم لتصبح ألما" (ص 205)

ويتل

"عند غوث ، وأنا بفاطمة

أصق الجنتين أهدت الوضعا

أكرامنا خلقي بلا تسني

هرز نبيل الكعب إن يكما

ألم لو أمري لغير كعمر

للصقي

وهناك يمسح الشاعر تماما عن الجانب الحسي

بلا عشقه الصوي لا ليقول

"إن شأنا (هدد وفاطمة) وإن شأنا

أفقتني

أعطى يمسها

وأنا ضم قوامها يوما؟

هنا موى متومع

وزلي خضر

نحن تبتدع الأسمى

لعل أجمل ما بلا هذا الحوار ، القلم بقلعه (الأسمى) وليس ، كما عدم صاحبه المقتول الذي سمى عددا وخلف ذلك الاسم ويرعم ذلك فالحوار يستجد الألفاظ الروحية التي قد يكون سادقه هب

ولنا الحق بلا أن تتعامل إذا ما افلح الشاعر بلا محاولته هذه ي ترى؟

لا شك أن البرادعي ، كشاعر متمكن من أدواته الشعرية متمرس بلا بناء المشهد الغرامي . من خلال مسرحيته العديدة وبلا بناء المشهد الشعري . ومن خلال لغة عربية ومفردات لغوي وسجع ينظم الحديث انشأه كما ينظم معجزة القريب التراثي وحس المندلر أيضا ، حتى قادراً على صيغة ما يريد أن يقوله لها بلا مشهد طرفة . برغم أنه يتعرف لك

"كعبت من الإنشاء وحدي

ولم كعب (فاطمة بالطبع)

وسأله جراح المني بئذ التجلت" (ص 201)

وكان قادراً على توليف قول طرفة بهراء

أيضا ، ليثبت المشهد هكذا

"ومن فجور الليل الذي أنا قائم

بأركانه العمياء ،

خند على يدي

شهيد . ونادي

ـ كان صهي مرة

يقولون؛

لا تلك أسى وتجلت

ولكنني أتساءل ، بعد كل هذا الجهد الذي نحسن على مدى صفحات ست وهو أطول المشهد ، حيث مشهد صوب (بو نوس) حد صفحة واحدة فقط ، ومشهد (أبو تمام) صفحتين ، وللشبي وكعبك المعري ، كل أخذ ثلاث صفحات فقط ، (والشاعر لثيمة) - اللاحق - أربع صفحات . بعد هذا المدى الواسع الذي احتله (صوت طرفة) ، ساءل إذا كان كل هذا الجهد يستحق أن يخرج الشاعر منه بكلمة واحدة وحكمه مدبه تقول له (تحدث؟)

أين التماثل الملمسي الوجودي ، وأين العيشة والملمح القاتل والرهص ، والعموسية والغتراب عن الأهل فيهم وبهم؟

"كان الماعكُم يفتش شخب لله، / وامس يفتش غطب الروم" (ص 226).

"كفت دفتم / لدية صوفي بحرسة من لا يحكمة" (ص 224).

"كان العدلُ أمانُ اللؤلؤ / وصار الفهرُ أمانُ الحُكُم" / وسكُكُم" (ص 225).

ويحدث عن سفر هزلهم، وعن فتح شبك العرب على بحر الروم، وعن إصلاح المهرومين من سيرتهم، عن مملكة الردة وأجبر الرجم، عن الملوك لطعام والكهنة الرزاق، عن عصر التوير الذي ولد فيه التعماد مفاخ، وعن الحاكيم الذي يحرسه القتلة، وعن رجال الشورى الذين حلوا على سهل مواريهم (الشورى سيف ولجام) - ص 219 - وعند اعتراضك الملك للخلع بأسرار الحكيم وبخسبة البريمة بعد أن أمسى القمر الأموي جريماً، وعزات الأسلحة للبريمة فحسب و.

"لو همي فكروا مقبرة الخلفاء لسهل ملايسهم" (ص 223).

.....

"وجوه لا حقة بزجاج العسر

بلا شكلي أو لون

وكان الشهد لا يملككم" (ص 227).

ويحدث عن التكبير الذي يفتي له شامة الشهد المعاصر لأمر سميت تاريخها وأماها وميت أبي تقح حدود الروح والوطن، ليختتم بذلك، فعلاً، رؤية هذا العمل الشعري، الذي اعتبره إلى جانب ديوانه (عيد الله والعمالم) من أجمل وأهم ما كتبه البرازعي من قصائد، فليها إلى جانبه أعمال هامة أخرى (ملحمة ميسلون) وكذلك ديوان (حجابات إلى نمرؤ) من بيروت) الصادر عام 1974 عن دار الرسالة في الكويت، وبعض أعماله الأخرى.

إن، وبعد هذه النظرة السريعة لهذا العمل الشعري للمير عن أعمال الشاعر الدكتور خالد محيي الدين البرازعي، يستطيع القول إن الشاعر

وهناك، ولطيف شاعفة لا تحمي الرغبات الحسية في قلب الشاعر وروحه وفي جندم أيضاً

خلاصة الأمر

مادة: فديس هذه الأصوات والحواريات، كل ماذا أهدت مجموع مشاهد الديوانة

للشاعر. أي شاعر كان، ثم وصفاً الحق في أن يوظف ما يشاء من المأثور والمروث والرموز في نفسه، وبأية طريق وأسلوب يشاء، ولكن المطلوب منه، أيضاً، أن يقدم لنا بهذا التوظيف صورة صادقة للمعروف، مختزلة لتصوره اليقيني لواقعنا بالذات وبالبهني والإثارة والشوة همداً فبعت لنا هذه الأصوات وب رافقه عن توظيفه

في الصوت الأول - صوت أبي شواس: فجد دعوة إلى الاستعداد

في الثاني - صوت أبي تمام، الفرية والاعتراب

في الثالث - صوت المتنبي: اهتمام لذة الحب فالحسن

في الرابع - صوت المبري: فته الأمانتي بخلاف دول الدهر

في الخامس - صوت طرفة: لا تترك، وتجد

والمكافئ والأخير - شعر التهمة: الدعوة إلى الحسن ثمرة بالسمو

إن فديس له النصوص شيئاً من: العربية / الأند والجمال هذه الأمانتي / الدعوة إلى التجلد / والدعوة إلى الحسن

ككل هذا: جصيل ومصيل، وتكفني أعود لأتصل،

فإذا أهمل الشاعر هذا تصايله - هو - الفلسفي الوجودي، والرمزية فكانت موثقة ليد

في هذا النص حكائية الملوك المهزوم - وليت المصاوي توقعت من - يقدم لنا البرازعي مراجعة رائمة قوية البين والتمييز والصيغة، مرتبطة إلى هراء التريخ والواقع من منظر البريمة بعد

الدكتور البرادعي غير سي ردت ان غير عن
 انطباع سي حوت هذا الديوان "مميز كما ذكرت
 والذي يسحق قراءة بقية بحري

(٥) - القصيدة إلى عرش فاطمة - شعر للرحيم د. خالد صبي
 قديم البرادعي

الطاهر دار الناكرا - جيب / سوريا - ط 1، 1997/1 {الطبع 25
 177 سم، عدد الصفحات 234}

قدم لنا أفنديرم ورزاد وانظماياته أيضا من خلال
 مشاهد شعريه دراميه الهيبه وكناها أملا ثم لوحات
 تنرى على مسرح اللغه التي يتمكن الشعاع من
 التعامل الأتيق الحرّ معها ، وإن تكن قادرا على بعض
 المواضيع إلى معرلات هي من صميم لغتنا ولغتها
 الأي أمست ثقيلة وربما غريبة على أسماعنا

إن نتحدث عن الأسلوب والتراكيب وعبر ذلك
 من الأمور الثمينة للأدب الأدبي فندرج منهجية فهذا
 امر بطول ويمكن البحث عنه في قراءات أخرى
 كدروسين ككثير درسوا بهذا الأسلوب الشعاع



خارج الجسد لعفاف البطانية

□ د. عادل الفريجات *

حين أبحرت قراءة رواية الكاتبة الأردنية (عفاف البطانية) هجمت على ذاكرتي قولة أحد النقاد، وهي "إن على الأدب أن يصنع المتمردين" وذلك لأن هذه الرواية صاغت بامتياز شخصية محورية متمردة، هي ممي أبة أبو منصور التي تمردت على أبيها وعشيرتها وتقاليد مجتمعتها وبنيتها العائلية. وشقت طريق الحرية المعقم بالعقبات والأشواك، محققة بذلك ذاتها، معطمة كل ما اعترضها من قيود وسدود.

إن رواية "خارج الجسد" تعد، من رواية أولى، رواية سوية اجتماعية بامتياز. نطالما فيها أنوار من فكر المرأة في بلادنا العربية، وأشكال مستنكرة من التمييز صدها، كما تصادفنا صور من الثورة ضد الأب الغيبي المسلط والمتخلف، بل فيها انتقال إلى عالم آخر، هو "أوربا" وفر شرط الحرية وحقق مصالح النساء والحب، فتقابل التكت ها مع الانطلاق هاك، والنظم ها مع العدل هاك، والكراه مع الحب، والخقد مع الصفح، والقمع مع الحمايل، والإحباط مع الانتشار، والتكل مع العمل، وأخيرا القمع مع الإيجاب.

انضم احترامهم لمر في بلادهم والمطر إليهم بوصفهم اسد له تفضل الحقوق والواجبات. وقد قلب الحرية بش لأن في تلك الأحواء تقع بعض الجرائم التعريه التي شرت الكسبه إلى واحد منها، قتل هيها ابن خيرها، وخرح أبها (دم). وربما حده هذا الملح ها ظكي لا تقدم الصور التعريه على نحو وردي خالص.

فالرواية إن من زاوية ثالثة رواية معكفون، فهي المصان الأول في الشرق العربي تتضافر مستوف من القمع والتهمير والتخدد والتكسرامية على خلق هيئة طالمة. وفي المرب الأوروبي، صكف تصور الرواية تتجمع، لعنف مع الشئ، عوامل التعريه والمدن والحب والقمع لتتمو شخصيه امرأة بروم التحرر وترعب في ن شاعر بكسبه، صحيف مدعي و ن نحس بكسرامتها ذامة غير مقبوضة. وإذا صكف محتج على مواقف المستعمرين الأوروبيين وعدوانهم على شعوبها، فإن، وفق منطق هذه الرواية، لا يستلحق

* نالذ في من سوربة

مكتفيسور) التي أتبعته، من جديد، امرأة حرة وأعيه تقرر مصيرها. ثم صارت في النهاية (سارا الكسندرا). والأسماء الثلاثة كلها لبطلة الرواية (مسي). وقد عكس تغيير الاسم، الأخير خاصة، تقنية من بطش الأهل في النظم، وإخلاصاً من محاولات الاعتداء التي خضع لها ولخص لم يمد.

- التحول والتبدل الذي حلها على أناس عديدين، مثل تحول (محمود) الروح الأولى لمسي من رجل مؤدي جسمياً إلى رجل عرج، وتحول مسي من زوجة رافضة له بداية، إلى زوجة راضية به نهاية وتحول (صليمان) الروح الثاني لمسي، من أب يرفض أبوته لأنه (أدم)، إلى أب يهيبه يمارس أبوته بعد علاقة من مسي، وأخيراً، بل أولاً وتحول مسي من امرأة بائسة مدبرة محبقة، إلى امرأة مسعدة تقبل على الحياة بشعب وجد واجتهاد، وتصبح المعامل والمؤسسات التجربة في الغرب، وتريح لذل الأخير.

وتبدأ الرواية بالحديث التأملي المثير عن ثلاث نسوة تقمنهن جميعاً بطلة الرواية (مسي) فهي بداية أمة أبو منصور، ووسط هي (مسر مكتفيسور) وأخيراً هي (سارا الكسندرا).

نقرأ في المرحلة الأولى أن مسي كانت فتاة قدر لها أن تعيش سرافقتها في كسب أب مستظلم فقد بطش وبخل، وجمعها مع الأب إخوة ثلاثة، هم، محال ومساء ومصور. وهم إخوتها من أمها وأبيها ولها أخ ثالث من أبيها فقد يعيش مع أمه بعيداً عنهم. وتسكن من بجانب عمها، سالم وعامر.

ورغم بؤس مسي، أو بسيمية، تعلقت بالعلم والتحصيل، فأنحورت لكرامة الأولى في الشهادة الثانوية بمجموع يؤهلها للدراسة الجامعية. وهروب بعد أي معارضة أن تسجل في الجامعة باختصاص (إدارة الأعمال).

ولكن قبل ذلك تناسي إلى سمع أبيها أن ابنته مسي التحقت بشاب يفعى (صادق) وشريت معه أشياء في أحد المقاهي. وهذا في نظر الأب والمشيئة والمجتمع جريمة لا تغتفر، لذا أقدم الأب القديم

ومن زاوية ثالثة، كانت هذه الرواية رواية

للحول والتبدل التحول من حال الكراهية إلى حال الحب، ومن حال الانعقاد والتأني إلى حال التفتت. والاحساس بلذة بالحب، وفي تصدق ذلك أقام عرافة البلمبة على لسان بطلة (مسي) هذه القديرة ما بين حقد أبيها من جهة، وحب (مكتفيسور) من جهة ثانية، أو ما بين عيشها اليأس في بلدتها الشرقي، وعيشها اليأس في معربها الأوروبي، قالت عشت هذا الحب ومتعة الحب ومتعة متعة الحب، صقلت تعرفت عليه (تعمد مكتفيسور) اكتشمت وجهها أكثر جمالاً وإنسانية وعمق ودفئا وعف مع ترايد اكتشمت لأعماقه أودعت استمتاعاً بالحب، ورغبة في تمصيق اللحظات التي لا أعونها معه وأصافت ولعل أعرف كيف تمصقت من عيش همر أطول من عمري في أشهر قليلة، كل ما كنت أعرفه هو أنني كنت مسافحة الخس، وأني في كل خطوة وقطرة عرق، كنت أشعر بترغبي للذة الحياة (الرواية ص 358).

ومن زاوية رابعة نحن مع هذه الرواية إزاء سرود ماتي ووصف موزن لحالات النفس المتغيرة وقد توسل لخصوب لتعقب (كك بتنبهات معتمة لمل مهم).

- خلق المؤلف الدرامية التوتر التي كس بطش الأب بابته وهشامته جرماً كبيراً منها
- وصف المؤلف المعمة بالحب القاهر والصفاء المادى
- اتقن لعبة نداخل الأرملة في السرد (حاضر، ماضي، مستقبل).
- توظيف الخص على نحو مدروس ومحسوب
- التبدل في مواضع عدة، بين استهزاء الموت، وعيشة الوحود عند البطلة في لحظة ما، وشهوة العيش وتعتق الداب في لحظة مقابلة
- بلعة التجسيد الروائي المتقابلة ما بين (مسي) التي أشرفت على الموت ذات يوم، (ومسر

عزيتها، حياتها قرائه لصالح العتاة ولطس ما المائدة، فقد انتشر الخبر، ومن ذا الذي يقدر على علاق قوام القيس؟

لذا حين جاء محروس عائلاً الزواج من ميس في الصيف ذاته، أجبره أبوه على القبول به رغم ميسهتي، وبعد جيل ومعد حفات عدة قيلت، مشترطة أن تتم دراستها الجامعية في بيت الزوجية، وقهر محروس بذلك. ونم الزواج على كره من ميس، واستمر هذا الزواج بصمة شهر لم تقبل ميس خلالها أن تتخذ دور الزوجة محروس، رغم جميع محاولات، التي تراوحت م بين الاستمراء والاعتمادية فطلقت ميس، وغدت إلى أهل عذراء كعب خرجت من عهدهم.

إن قصة زواج ميس من محروس قد تلخص بشطر معدودات، في نطاق عمل نموي غير روائي، بيد أن هذا الملح من الرواية امتد ما يقرب من مئة سمعة. كانت الطقائبة تصب بمهارة حالات تسمع ميس على محروس، كلما تصب حالات الإقبال التي كس يقوم بها الزوج، وبنت مكانها نحا بين الاثنين في أكثر الحالات الحميمة، والمسلوكات عبا وقد دخلت في هذه اللعبة أصوات الأم والعماء والآخرين، ولجأ الناس من حولها إلى إسداء نصائح لقمي إلى الشهود. لعل عضة ميس، وعقد الشيطان من قلب خلعة عجيبة هربية أجبرت على شربها، وهناك شيخ راح يجلد ميس بعصاة زوجها محروس، وكانت ميس أن تمل إلى حد الجمود، ثم أقدمت على الانتحار. ولطس محاولتها لم تنجح، إذ أصغت في اللحظة الأخيرة.

والطقائبة التي كانت ترصد حركات النفس، وم يسويها من مشاعر متافرة، كتابات تنقل من النفس إلى القيس، فقد وقفت بداية عند تسمع ميس على زوجها، ثم راحت برصد تدريجياً تحولها إلى قبولة، وكانت تصب اشتغال الشهوة عند الزوج، ثم منعت تصور انكسارها. وما هوذا محروس يتحول إلى رجل على يعاني عجزاً جنسي يقوّل معه الأدب دبي لا دب من

على عقوبة بيته بالمسرب العيب للبرج وهمني دي الكناية تصب تلك المعركة التي تمت من جنب واحد، مستخدمه اللمة الواصفة مستقلة من ليد الأقال إلى ميسر الملب أو ليد بعد قليل إلى ميسر لتكلم تقول، وجهه كس ينقر غضب، عبا ممتعحت ومزومت، نذاك دخل المنزل في أول المساء، وقد تشرب وجهه سودا هم قيس على شعر ميس وسحبها إلى الحجرة العربية دون أن يترك شعته، القاب فوق الثلاية، أحكم إغلاق الباب، رمى حطته على الأرض وهجم عليها، يشرب ويصفع ويصمق ويلطم ويكسل ويخبط، وهي ماضة فوق الأرض حمدا مرتعش لا تعرف ديبها، صفها على وجهه، شد شعرها في أجناس متدكسين، وسل ما استطاعت أسبغه جمعه.

ومرد الطقائبة لتخطي بمسير المتكلم، فتصت على ليد ميس شعرب وكفاه يخرج ميس من أدبي وترتد من جديد إلى ما كانت عليه يضع كعبه على جانيها رأسها يحنط عليه، وكنته يحاول تحويل الرأس إلى عضو مسطح، ضم أصابع يده إلى يعضها (كفا) ولطمها في وسط وجهه تارك الدم يضر من أدنها وهما وتعود إلى الدات الرواية فتقول. شمرت بوجهي يقسم إلى ملاين القطع، وبظلمة تمنعي من الرؤية. (الرواية ص 35).

هذا ملح واحد من ملامح قسوة ذاك الأب وهطلته ويتوالى وصف مزارك أخرى ضد الابنة، حتى تبدو لنا الأب منهدرا من صمير سحيق جدا، يمتد فيه الوالد أن ابنته ملك له يعمل بها ما يشاء، وإن علاقه بربة لابنه مع أي شب دور علم الأهل، هي عار يلحق بالفتاة وأهلها م بعفه عار، وقد يسوغ ذلك قتلها باسم الشرفه هاقتل في قتل أولئك ميس من القصيدة حين يتشر بين الناس بها قبلت شابا في مقهى، قتل ذاك القاء يمتع شهية الماس للرجم بالمعيب، لدرجة أي الشاب قد يظفر فدهد إلى فراشه وحملت معه. لذا ميس يسبب تلك الجريمة تمرص على قلبه سبائي ليقتر استمرار

- يوم ولدتني أمها بالجسد
- يوم نزلها من محروس
- ويوم خطبتها لسميع

وتتميم من: حكم من الولادات شهدت قبل أن أصبح (ممسز مخضرسون) وظكم من ولادات أخرى عرفت قبل أن أصبح (سارا الخفسندرا). (السرورية ص 207) لأن لم يكن رواج مسي من محروس الزواج الوحيد لها، بل تزوجت بعده من سليمان ومن مخضرسون.

وسلمان له من العمر / 47 / عام تعرفته عن طريق أخي صديق لها يدعى (طواد). ترددت في البداية بسبب فرق العمر بينهما، ثم تروجه وارتفعت معه إلى بريطنيا

وهنا تلعب الرواية لعبة الرمي، فتدمج الماضي بالحاضر وبالعكس، فهي تذكر سليمان في البداية، في أن تسمى شيئاً من شخصيته، ثم تشير إلى مصرفة من به. ثم بعد صعودها المأثرة معه إلى أوروبا، تذكر إلى ماضي، لتعرف به أكثر فأكثر وتحددك تفعل الفعل نفسه في زيارتها إلى أبيها مرتين قبل وفاته

أما سليمان فلم يبال بداية بماضي مني، ولكن همه حاضره فحسب وقد استجبت معه رعد، وتكفي دوام الحال من الحال، فقد راحت العلاقة بينهما تبرد تدريجياً، وتوتر شيئاً فشيئاً، وخامت شجوة حول، فاحتشمت أنه يلونها بعد أن ابتعد عن اسرل عدة أيام

ولكن الموقف التراموي بينهما نشأ عندما أباحت مني سليمان بأنها حامل منه، غفد غضب سليمان، ومالبها بهتقاط الجبين، وهذا احتدم الصراع في روح مني هل تستجيب لطلب زوجها، أم ترفضه؟ ولكن حولها نجوى مقصدة بالافتقار للتأقصة والمثا عن العاصفة وقد انتهى إلى قرار الإبقاء على الحمل. ووصعت مني طفلها الذي سمته (آدم).

وحين عادت من مطلقة إلى بيت أبيها، رفض الأب ما أن إليه رواجها. واعتدى عليها بالصرير، فتجرب عليه وعلقت له بكلام ثم شكت إلى سلفها لأمس. وحسب على تعهد بعدم التعرض لها ثانية وسمرد ذلك طفله عن سرجه بيت بيها. وانتقال إلى بيت عمه سالم الذي بدا حشر بقهم لواقعه

وقد استمررت الكتابة، التي شغقت شخصيه مسي، العلاقة المرمية المتوترة ما بين مسي ومحروس، لتبين قدرتها بأن مسي مقبلة على التحول والتغير. وفي لحظة نجوى قالت مني: "من وراء الحجاب اعرف أنني لست أريد أن أكون امرأة مثل جدتي أو والدتي أو ناديا أو حريم قريتي. كنت أتحمل نفسي حجراً فوضوي الأبعاد والأطراف والمدة والواقع. واليوم أراهم وشعر أنني امرأة بحاجة إلى نعمت وتشكيل ومقتل وفرصة وحرية" (الرواية ص 16).

وفي برهة من سرد متجاذبة الذات، اضتررت الرواية ما يعني أجوامها وبهت الحياة في مقامتها. قالت الكاتبة على لسان مسي التي كانت ما تزال على قمة محروس: ماذا أريد من إمامي القادمة؟ ماذا أحقق لو فشل الزواج؟ أريد الرجوع إلى بيت الهميم (تعي والدها) وأنا هنا أمك بيتي 149 أريد أن أرجع إلى إمامته، وأنا التي أعرف، لأول مرة من حياتي، معنى الاحترام ما الذي أعرفه في محروس؟ كبرهته لأنه كان الأداء التي استخدمها والذي لإدلائي. ولكمه أصبح حاجزاً بين إدلال والذي وبني " (الرواية ص 142)

هكذا كان قلم عفاف البطيئة يجري ذات اليمين وذات الشمال، ويكشف عن الوجوه المستتة للأحباء والأشياء، ويصنع أسباب الإمتاع في هذا السرد المهي بنواظف المتباينة، والحالات ذوات الوجوه المتعددة

ومهم، يكن من أمر فقد كن يوم صلاة مسي محروس يوم ولادة ثنية، والحق نبطلة الرواية ثلاث ولادات لا اثنين، وهي

ولنعميق صورة المخلف في بلد الكاتبة لم تقصر الروايات حديثها عن العناد على من وما مرت به، بل تلمست بعينيها وشمالاً لتتم الصورة هالجو الجامعي الذي خبثته متى تنوع عنه رائحة المساء، وبعض الأساتذة يراونون الطالبات على أنفسهم مقابل إجابتهن. والإدارة الجامعية تصل مجموعة من الطلبة، وهم على أبواب التخرج، مجرد اشتراكهم في مظاهرة معارضة للظلم، وتقضي بذلك على أحلامهم بعد سنوات أربع من الدراسة. ولهذا حين لعبت متى أنها يوم، بدت وكفاتها للحن مجتمعه بأسره، الذي طلك كثرات مصداها.

وتم تكفي متى هي الصعبة الوحيدة لتربية فلة متعلطة وأبوة عقيمة جاعلة، بل قضات أيضاً سال وساء ومنصور فذلك مصداها فمائل ككاثت نوب تخشى إلخا أبوها فمن يطلب يدها للزواج، لأنه سيرقص إذاك، مهدوا برغبته باستئلال رايها، بعد ر سوتفتت وسناه أجبرها أبوها على دخول كلية الصيدلة إجباراً. ومنصور الأخ الثالث لمنى، أكرمه أبوه، وهو المهندس، بأن يقتن بالزواج من امرأة مختلفة لأن أهاها ككن غنيا.. وحين هارصت الأم هذا الزواج، مهدها الأب بالطلاق، فوقع منصور بين تاريخ زواجه من مطلقة لا يردها، وطلاق أمه الذي لا يريد، فاختار القننر الأول ولم يقدر على التمدد، فكم تمررت اخته متى

وكفها أن لقال بورث والعقد بورث، وكذلك العمم والقطاطة بورث. وقد ورثت منال أخت منى تلك التسمت من أبيها، فنهكت صعبة لأبيها وجلالة تبنيها، فحين رارت متى أو مسر مضميرسون بلف بعد غهاب لتحصن وفاة أبيها، وجدت أختها منال للتزوجه تامل أولاده بمنال القصوة والمطاطة اللتين عوملت بهما من قبل، فحين ابتسمت أبنتها في وجه حالته، متى قالت ثا الأم دون تصويب، وباللغة المحلية الصمية لويش فالحنة شك مثل الهلي، هومي شوية إخوانك قبل من أطلب خلتك" (الرواية ص 399) وعند الطلم ككاثت عداراب منال لأبائها "ريتك

في سرد الحكايات، من قبل وعن بعد، ككاث يتم تحبيره من خلال ابتداع مجموعة من الفواتق لمصيرة ما ترنسم في النص، ثم ترافق ترتبط بمجموعة من الموارد والمصنفات، هيداية مساندب علاقة الحب البرينة ما بين منى وصداق، معارضة وعصف ويطاش من الأب، والزواج من محروس هو الآخر حصت به المشككلات، فهو رواج إرغام لا رواج رضى، وفيه تم إجبار منى على تناول خطة الأعشاب العربية، لهاها تعود إلى صوابها، وثلا ذلك جلد من الشيخ المتخلف اقتدتها صوابها وكفاد يمهتها، ثم انتهى الأمر إلى هراق ما بينهن وبين محروس.

والزواج من سليمان لم يحز هو الآخر شروط جداه واستمراره، فبنزق المس ككبير جدا بين الطرفين، وزعم تفهم سليمان لماضي منى بداية راج بهملها، ثم يخونهن، واحتدم الصراع بينهما بعد رب الحمل، فطلب الزوج إسقاط الجنين، ورغمت الروجة، وأجبت أخيراً، وانفصلت عن سليمان.

أما زواج منى من مضميرسون البرطاني، فقد دافقت فيه تلك البطة المعدية طعم المسادة وحلاوة العيش. ولكن المنفصات أيضاً ككاثت بالرماد، فهي تزوجت رجلاً أجيباً ليس من دينها، وقوى مراسم الزواج، لمتادة، لذا وجدده معها سالم بمأجها بالتقوم إلى ميرل، ومعه زوجها السابق سليمان.

وهو يتشأ موقف دراسي آخر، فسلم سالام يرفض أن تعيش أبنة أخيه مع رجل من غير دينها، تحت سقف واحد، وثون عقد زواج أصولي، ويهددها ويهددها بخاطر ممشق إذا علم بمنى نوبها بما فعلت. فتصمطر إلى العيش بهيدة عن زوجها مضميرسون وبسبب إجراها، التشديد تلم إلى تغيير اسمها، وتقوم بعمليات تجميل عديدة لتبديل سميتها وملامح وجهها، ويصبح اسمها في النهاية (سارا الطمسرا). ثم تروو بلندا في أحد المؤتمرات حول النساء، وتلقى أختها (سناه) فتتعرف إلى البيت لأن لها صوت يشبه صوت حب ثا مسخرة ولا يعرف عنها شيء ويحاضب في تلك اللحظ مه الحليمية ب (م منصور).

وهكذا، إن مثلث هذه الرواية الصوت العنسي الداعي لأصناف البرء وأنواع حقوقه المشروعه يؤسسها لإنسانه لها كنهانها المستقل، ولها منحوتها الذي يسمي أن تحترق بدنها، وبملاء حريقه وعيد رحيم هذا الأخير

ولكن هذا لنضلل اختياره لمن دفعت بطله الرواية في هذا الاختيار، وقد تمت تأنه تعودنا للشجاعة، عبرة بنة بما يقوله الناس في بلاده، بعد أن وجدت ذاتها، وحققنا أحلامها، تقول (مسي) معاصلة حبيبها مضميرسون. لن أصبح لهم معاصلة بلحقني وقتل أحلامي وسلبني استقلالتي، في الماضي حكمت بحرف منهم، لمكني اليوم أخاف ما هو أشد وأهم، أخاف أن أخسر نفسي، وأخاف أن أفقدك، ككيف جمع حتى تكوني خمساتي أنت وأد (الرواية ص 356)

وتتصافر في المقطع السابق لغتان لغة التجريد ولغة التجسيد، أو لغة الفلسفة ولغة الواقع، حين تقول أنها لن تسمح لهم بلحققتها، تتجرد لغتها لتصبح لغة رمزية، وحتى تقول إنها تحاف أن تفقد (ستيوارت مضميرسون) أو تحسره، تعود اللغة إلى حقل التجسيد والحمس، والحق أن المرجع بين التخييل واللامعة الواقع، ولغة التجريد والتعبير عن الأضمار في الوقت ذاته، هو ما يحول عليه الروائيون، فيعد مغير مجادهم.

ومن المضامع التي تهتس مثالا على ذلك أبعد، قول الروائية خرجت ويد ستيوارت لتعلق بي، في طريق عودتي فكان أمعنا احتمالا أن إما أن تتبع مطلق علاقتنا، وإما أن تستسلم لمطلق خروبي، وبلا أهمية الاختيار والحرية لتكتب، ما لم أذكره بذلك هو أن الاختيار سيضكون بداية عصر جديد يضيف إلى تاريخي لمدة لم أعرفها، ولم أتقبلها، حين جاعتي بمبه اليوم الثاني، ككنت أعرف من أهتمامته وخطواته أنني أستقبل إنسانا يشبهني، يتوق إلى المرح، ويسمى إلى أطمئنان الحضور، قال وهو بلافتي " أنه عمر واحد ولي أصبح منته "

للمسم الهادي " و تفنيلي يا مجموعة " و مطرح ما يمري يهري

أما التمييز بين الجسمين الأبداء والنياب فقد رسمته غفاف البطانية من خلال ما تقووت به أمه نعليت على دعوة كندك - روجة منصور على ولدها تح لمعدي أشالله بمدمك " هكالت الأم: " لا والله، بدمك أنت عنه، كله فطمة هالولد، لويش بتدعي وتعلق الحفانية على لسان الدات الرواية بالاتي لم تكسب شموه الدعوات على الصمير ما حركه هطبا أمي، بل الدعوة على الولد لم تظهر مال مرة واحدة وهي تصفي الطمونة من عيون أعمالها، ولتكتب خافت أن تكون أبواب السماء مفتوحة حين خرجت الدعوات على حشونة " وهذا التمييز الظلم هو الذي حكم مواقف الأب من ابنه متى، رغم أنه كان رجلا فاسدا يبيع لداته، ما لم يهده لأولاده من البنات، ومن هنا قلب بداية إلى هذه الرواية في أحد ملاحظته هي **رواية نسوية** تتنصر للأثورة المندبة في بيئت، على الرجولة الطفلة والمعرفة والسيدة

ولتأييد المرأة والانتماء لكعبها، يرى من في الرواية تحضر مؤتمرا حول حقوق الإنسان انعقد في بلدها الأصلي، بعد أن صدر أمها المسارا العكسيرا. وقد اختارت هي الحديث في هذا المؤتمر عن الجرائم ضد الأسوة في تركيب والأردن وقلمطين والباكستان واليمن ومصر والهند وليس فقلت هناك 300 امرأة شئت في الباكستان عام 1997، و 400 امرأة في اليمن في العام ذاته، و 52 من مصر، و 22 من الأردن فقلت عام 1999 و 36 امرأة من ليبيا، الخ وأصاقت " إن مؤسسات تلك الدول عمة تقاد القتل أوسمة شرف

وتنتهي الرواية بمسؤول يوجهه (ستيوارت) الاستغفندي لروحته (مسي) ونصه هل ما رقت مني تسفكك ؟ فتجيبه سأبقي إلى الأبد امرأة لا تترن عن حقها من أجلي وأجلك وأجل أمقالي، وأجل أولئك الذين أحبهم، ولا أستطيع أن أصلهم من أجل ذلك تدمع عيني، ومن أجل ذلك سيبي موتي عالي (الرواية ص 446)

فكانت تقيم في بؤرة الروح وداخل اهتراراتها التي تعطي للحياة معنى، وللوجود قيمة.

ومما يدل على تعلق الحكاتبة بالروح لا بالجسد، قولها تبارى بين متعة السرير، ومتعة الحب الحقيقي أدركت بعد شهر أو ستة الحب، ليست متعة السرير، ولا متعة الحب، هي توق للحياة، وللسمعة والحضور، اتساع يشمل كل ما نحن فعلا وقولا وإحساسا وفكرا كان حديث متعة، والخطر إلى وجه الآخر لثمة، والحنين عالمنا جميلا، والمراح وشوشة، والجد لذة والعمل انبساطا، والطعام رغبة، والسير تهتك حواس، كان الآخر هو المتعة، وكان وجود أحدهما مع الآخر، اسجس عشق للحبة (الرواية من 357)

وبمثل هذه اللغة الجميلة، قدمت لنا عفاف البطيخة رواية تمرد أنثوي، على مجتمع يمال ومعهم موترنة، وعلى انتهاك لحقوق الإنسان في بيت حكما أعلقت ممرخة احتجاج على مواقف تستهك فيها حرية الاختيار، فبيع، بسبب ذلك، الإجهاد على تصالح الحياة، وسلامة الروح، وجمال الحكون بأسره.

وفي وصف موفق لآ، للحنة الحب التي عشته، بقراً "الأعكنه تتسع وتفتح وتترن، حين يرافق أحداً الآخر، معه أكون من أريد، وكما أريد امرأة حقيقية تحب فكيفها، وتحب الحياة، انتمتع شهيتي على الحكون، وأن انفتح على استوارات، قوة متدفقة تحرك دمي فكانت تدفني نحو الفد ونحو الألق" (الرواية من 356).

ولا تقتصر بلاعة هذه الرواية على الأمثلة السابقة، بل بلها تتمثل في عيبرات مجازية وأمره لها من الحقيقة تصيب ومن المجاز تصيب، حيث لا يمنع الجازم فهم الحقيقة، فعن تقول الحكاتبة هل لسان بطلان روايتها تدفق منه أحد في تربة الآخر "تتيح للضلال أن يعلق لثمنور، في حدود فعنية، الجسد وقد صار روحاً، والروح وقد صارت جسداً، وفلاهم اندغم بالآخر، دون حدود أو حدود أو مراعاة للماهيات.

ومن هنا كس صوال الرواية، خارج الجسد حرها من بلاعتها، فهذه الرواية، رغم ما حوته من مواقف الجنس المختلف فيها، وعن حديث عن غشاء البهارة، الذي يؤدي الجهل بحقيقته إلى انطواء حولت شابت فكثيرات، بالقتل الطالم، رغم ذلك،



أبداً كنت أنا

حوار مع .. سعيد رجو

□ د. محمد حمادة حمادة *

إن شعر كل شاعر حياته

كان والدي بشاراً، ولم يكن عمل البطار. عتصراً على سمير العال في
أرجل الدواب. بل يعالج أمراضها. ويقتلع أمراضها البقرة. بالإضافة لامتلاكه
بستاناً صغيراً.

عادت الكتاب إلى المدرسة. بعد عام دراسي كان الأول والأخير. فقد
توفي والدي. وأصغرنا إلى الروح من "تادف" إلى دار حدي في حلب.

في حوار أجراه معه محمد حمادة حمادة يتحدث عن تجربته الشعرية

لهل يملك الشاعر سعيد رجو خصوصاً فريداً في المشهد الشعري العربي
الراهي؟ وهل كان له أثره في أحوال الشعراء الذين أعقبوه؟

بأنني لمحت بعضاً من تأثيري في كتابات بعض
الشعراء. وزيت كان هذا التأثير عميقاً وأوسع لو
تتيح لشعري الانتشار الأفضل.

□ ثابر الشاعر سعيد رجو على مدى خمس سنوات على
نعت قصيدة لا ترفض إلا على النعمة الجمالية شكلاً ومضموناً،
محررة بموقف يتنزه عن الحاد. ومباشرة القارئ بلهجة
تتميز بالحدة. هي مروج من بلاغة رومانية متأخرة.
وملاسة سرية حذيفة. تأخذ القارئ على حين غرة وتغويه
حتى الضمير. الأمر قد سبب انتشار شعره أو تردد اسمك
على الشفاء والتأثير. هل الأمر يعود إلى قصور وسائل الإعلام.
أم لعدم تسويق نفسك كما يجب؟ أم إلى قصائدك التي تنزع

□ في منتصف السبعينيات. أجرت جريدة
الثورة السورية مسابقة للشعر والقصة. وقالب في
إعلانها عنها. إنها تهتم لتشجيع بقدر ما هي
لاستقره الواقع التشويش في القلم. إنها للجيل الثاني
تحديداً. وقد غارت في قصيدة في هذه المسابقة
كانت لجنة التحكيم مكتوبة من السادة الشعراء
أدونيس. محمد عمران. هاني المدرس. وكان للمير
الذي اعتمدته اللجنة السموات الجديد غير المكرر
اللام الجديدة. الرؤى الدما وري دور قصيدتي
وفق هذا المعيار. يشير لي الشاعر "م. ثري في جيل
الشعراء الذي عتيوسي هافول دور بوضع كساد

إلى الجملة الصائبة التي تتغلب من النص للصيغة الدلالية المتحركة التي تصور قلصاً، وليس مفهماً؟

لقد ريبت ضمن معظم ما ورد في نسخة لانتك تأثيره إلا أنني عبر العمل الأخير في عدم انتشار شعري بشكل يحمل هو عدم تمسكي من إصداره بشخص جيد فقد صدرت لي حتى الآن عشر مجموعات شعرية سبع منها صدرت في حلب ولم يورع بشكل جيد، حتى أن إحداهن وهي حراشب مبنوية لم تورع نهيب ما عدا ما وصل إلى الناس عن طريق الأهداء، رغم أن عدم وجود خطوط لي لدى ولسن الإعلام تأثرت به

□ في تجاربك الشعرية لفتني تجلّت في طليّ منظومات تقرب من نصف قرن، لم تتجدد شعرياً من ذلتك، فقدر ما كان يهتك أن تغبر على "وجودك المستقل" في ما اتخذت من طمار شعري، كانت تلك رؤيتك لهذا الاحتلال، فإن كانت بدليلك غنائية رومانسية، فبذلك تتنقل قطعاً بظلال الرومانسية طليّة، وأنت "تكتلّم" الأغلياء، والحليوات والمواقف وتجد هذه الرومانسية تلا حثك، وأنت تكتب ما يمكن أن تسميه "المنظومة الانتطاري" على وإن كانت "الافتقار" طليّة على "المنعرج" وقد جعلت تلك "الفتارة" "إيقاعاً" كما حافظت على وقعتها الذاتي، من زاوية أخرى لننظر: إذا كان عطفك للشعري الأول قد سادته بيرة امتلاء إلى التكمييدة التسميائية (نظمت التظهير)، وما سطر الجلاء للشعري على وجه التعميد، في الجمع بين "الحالة الذاتية" والاوروث البياني، غطائك في هذا شأن ظلماء بظليتك التسميية، فبذلك تتعمق "على تعطي" ذلك التثاق البياني داخل تضييقك الشعري من خلال خطوطك الذاتي، ومن بعد باهتمامك: القصيدة الموقّفة، وقع محاولة تطويع رؤيتك للظلم، تتوافق مع تطوير ادراكك "تسميية" فيها ستكون لتقصيدك أنقلب إلى "التكليب" طليّة إلى "التكشيك" والقائم ماذا تقول؟

.. الشعر كثير واثبة من مسرّهم من القول، إلا أن الدواب، ليست واحدة فهناك لمنطقه، وهناك المنفعة، التي هي أكثر اتقلاً وضلاً في وسطها الحيبي ما عن المشبه والرمز سميه ذات رى القصيدة سواء أكانت نواحيه أو ملحمة من الأهل

أن تتسم بشيء من الصاندية، ضوهج شعري يحدث التوهج الأجل في مشاعر للتثقي، فلا يقتصر التثقي على الفهم، بل يجاوز حدوده إلى مشاركة الشاعر لحالته الشعورية ورؤية ما يراه بمن الشعور الشعر، رغم أن الأسلاف حرة وإيمان، فلا يوقف للشاعر عند مرحلة "و بحث" ما، بل شأن الأداب المتواصل في مسيل جمل رؤيه كثر إشراقاً، وادة تعيونه شد مسهراً وأروع جمالاً، وهذا لا يكون إلا بأن يكون الشاعر، رغم أن يودير علو النوم.

تأ لا أصعب التصميم المبسطة لقصائدي، بل أدع الحلة الشعرية تمتدعي عناصر تطويعها بمسها، وعلم هناك الاستعدادات المبسطة، من تثقيب للذات وعصب متواصل بالمتعة الأجل.

□ لا تنهوني ما كتبتك عن شعر منشلا بشيء اسمه طاجس للبهت قدر استجابتك لهاجس "التكوين التصويري" لتتعل الذكارة وتعاينها بقدر حتى الظورية منطوقاً والانتطاع الذاتي محل الرؤية.

قد التوغل في التجربة الإنسانية، والأغنية، ما محض بالمعاني الذاتية، تمتع بأفده الرؤيا، في تكوين المتطور الرؤيوي المسم للشاعر، ثم يتبي التجميع للثرم بطبيعة الشعر وخصائصه ليجعل من الرؤيا إجراء شعري يولف القصيدة

□ هل تكتب تحت تأثير الظهور بالظورية وأن كان حصاد الظورية على امتداد طبعك للشعرية وليرا، إلا أنه يبدو في شعره الأخلق هذا، كمن يطر إلى هذه الظورية بعين الاندخال أكثر من النظر إليها بعين الفخارج، فإذا أت في ما تقول أقرب إلى التمتع عن "أثراب الذات" التي شاف عنصر الصراع من ألق التمتع عنها؟

قد العرية قدر المدن بل قدر كل دي حمن مرهف والأحساس بالعربة هو من يخلق ما حمن الممن التصاميم، في مسيل العالم البديل، ربما اتحد الصراع شكلًا محتلف بمض الشيء مع التقدم في الممن، الذي يميل بالإسنان نحو الهنوء.

أما عن المرافقة والتضحية، فأقول إن الشاعر الحقيقي، كسبي وعزاف بمعنى ما، فهو في لحظة التوتر الإبداعي، يتكون في حالة متأرجحة بين الضيق والانسحاب، أو في حالة ما يسمى بالحصور عند المتصوفة. إنه لحظة حصور بالفعل، تُحصر فيه كل دوافع الشاعر، وتتصاغر البقعة الذهنية مع ضيق الحلم، والذكورة واستشراق المستقبل الخ.

ثم ما أصيغه، وهو أن الكتابة الشعرية ليست محكومة بحالة واحدة، فلدي القصيدة الدفقة والقصيدة للسلسلة وبلا سائر الحالات، لا تعتبر الكتابة اعتماداً، بل أترجم ما تملبه عني حالة التوتر العميق الصدفه، وذهب تشدعي منظوماته بتلقينه وعمويه بصح ولحضر ليمس عن طريقه الآلية السريالية بل ترك عبد مستغرق في الحلم وعهد في حالة بقطة فلا يصفون المنجر الإبداعي معني أصعبت أحلام.

□ كيف تقرأ علاقة الظنون، وفن الشعراء معظيون
بمنطقه الظنون والظواهر؟ أم يجب على الشاعر أن لا يهتد
بالعابر، وتلوقت، والرائد، أقصد الإنسان حامل الخطيئة؟

□ الموت والحياة، هما من أبعد صائر
المعطيات المعكنة، من فلسفة، وهي، وهي، فالحس
والدين علما الإنسان بالخلود وأشرها له باب الإفلات
من المدمر، والفكر والفلسفة والمولود - الحيرة عليه -
حاولت أن تجعل الموت عادلاً، وذلك بجمل الحياه
علافة، ولا زالت حاهدة في تحقيق ذلك.

□ كتبت عشر مجموعات شعرية، أضموه ناوله شيء
فان الخطوط هذه المذاب انشبهت، عباد النطن الأبيس
فرشاة منطوقه طواحي الشيك واليماية سلات الناوله
شعبي طيبة الأوقات، الحجاب الدخيل الكلداني يركله
السحاب، هل ترى أن من يلمس قميصك يلمس حياتك؟

□ شعر ككل شعر حقيقي هو حياته، إلا أن
حياة الشاعر ليست كحياة ممر لا عن حيوات
الأخرين، فهو قبل أن يتكون شاعر، هو ككائن
اجتماعي بالمطرفة، وحتى في الحالات الخاصة،

□ كتبت الهلالية لا تتلفد بالانكسار الفلسفي
والقوي، ولا بالدين ولا بالعلم، فهما تحدد الهوية؟

□ بل أرى أن لكل ما ورد في سؤلك، هو ما
يتكون الهوية.

□ هل الهلالية جوهري قاهر بذاته؟ أم هي على العكس
علاقة؟ الشعر والثقافة عامة بمجموعة من العلاقات؟

□ لذات عاصرت تصويرها، كجذوك الشعر
والثقافة، ما من شيء مستقل بذاته في هذا الوجود،
هناك نسبة من الاستقلالية، إلا أن الشكل يعتمد
معنى وجوده من علاقته بالشكل.

□ ما هو الناطق بالهوية للشعير؟ هل تحس أن
توقظ الذكريات؟ هل تحس أن لا تحس إلى ذكرى؟

□ بل تلهفت الذكريات حين كتبت ملامح
من ذكرياتي في كتابي الموسوم به - أبدأ كنت أنا
وأرى أن الالتفات إلى الماضي يساعد على السمع
مستبلاً بسهل - فعل ومنه حجب عيب قرة
التاريخ، أم إرلاق الحسوس إلى ذكرى عهد، أمر
معتمد إلا إذا حدث فقدان للذاكرة لدا عليها أن
تجهد بأن تتكون به ذكرى به.

□ طوائفك تلهو قوية جداً، الفكاهة حادة، والمزج
عطوف جداً هل هي المواضع نفسها أثناء وقوع الأحداث التي
ترويها؟

□ في الحياة ما هو مرعب، وما هو مبهج،
وحري بما الصديق منها ضمني ككل حال ما يتحده

□ كيف كتبت؟ هل تواصلت على التناهي؟ هل تباهت
عندما كتبت؟ هل سمعت الكتابة؟ سيما كتابة الشعر؟

□ حين يحدث ذلك الجيوش الحلاق في
دحياتي سطلق العبد الأوثى لتكون بمذبه
الومعة من الرق التي يمتد بها الميث وحسب
نتم الولادة، تمضيها العناية بلولود الجديد حمص
الشمس

□ هل تشمر أنك الحميد المتأخر لشاعر كبير، عربي أو غربي؟ هل تتكلم على مر؟

□ بل أقول أنني حميد من سبقتني من الشعراء العرب والأحباب الذين أتبعوني أن أقرأهم، دون أن أرت ملامح أحدهم الشعرية فأنا منهم، ومختلف عنهم ليس زمانياً ومكانياً، ولي تجريبي الحياتية التي هي مورد إلهامي الأهم، وماجسي أن أكون حاضراً وقاعلاً في زمانني، كصعصور وقمل من أحبيته منهم في زمن، فهم يعيشون بي ولا أعيش بهم، ثم لدي من الصراحة ما لا يدع لي من الأسرار ما أتكلم عليه، سوى ما هو شخصي بحت.

□ إن الأدب العظيم قلادي يمكن أن يفتح الأطلال الجلي في الظلام، هو ذلك الأدب المتجذر في بيئته، والقادر على تقديم خصوصية هذه البيئة وتكوينها، هل تجد في مثل هذا القول مثلاً يمكنني؟ ثم ألا تجد في التعامل مع هذا القول تعريضةً للأقليمية السياسية، بحيث أن المثقف وهو يحاول أن يكون بيطانياً وسالياً، فقد طار طيراً الإقليمية السياسية والأعرافية؟

□ التجذر في البيئة سمة الأسماء والصدق، والأبناء الذين شكل لهم فصل كبير بتعريفنا، من خلال أدبهم فكثيرون جداً، منهم مكسبهم خورسكي ودوستويفسكي وتشيفخوف وهمسواي وبنزوك وفكسور هيجو وموبسان وجيبب محمود وبوسب إدريس وحنا مينة وسديي إسماعيل وتويد إخلاصي وغيرهم، وفي حقيقة الأمر ما من كتاب حقيقي، إلا ومكسب وأحب أمته وبيئته بمقدار ما، ولا تحلق في تلك العالمة إلا من خلال الارتباط الوثيق بالبيئة.

□ هل تقف على القصيدة من السياسة، ألقصد هل تؤمن بها بضمي للشعر للفقراء؟ أم أن القصيدة كس هس، يفتش على الإيطاء والإفطارة والطرز؛ وهذا تنتظر من الكلمات؟

□ حري بك شعر يمشي مسرعاً إلا أن الالتزام لا يجب أن يسمعه في حبولة الأثرام

شكالحب مثلاً، لا يكون منعصلاً عن الواقع الاجتماعي، فأعترف لقبيله العاصرية، حالت دون رواج قيم من ليلام والأمله كثيرة

□ هل للأدب علاقة بالسياسة؟

□ لا من شيء في الحياة منعصلاً عن السياسة، والشعر نحو الأفضل هو ما جس كل فن، بل وصل حامل قلم حر، لأن عدم التلائم مع الزمان، هو قدر لكل مثقف جاد، ذو فكر نير ويصيرة نافذة، لأن عين وجدانه متطلعة دائماً إلى ما هو أفضل وأجمل، وهو على أتم الاستعداد لتحمل سائر التبعات التي قد تبلغ حد الموت، ولا سهيل إلى دفع الحياة نحو الأمام دون هذا الوقت.

□ أنت شاعر يعيش على العاطفة، حافظة لها، غلمرية وجونية... ما الذي تراه حين تحلق في الهاوية؟

□ حافة الهاوية، بالتمسك للشعر، هي قلعة الدائم حيال السهبة الإنسانية والصبر، وبدون هذا القلق لا وجود لأبدع.

□ أرى تقاطعاً بين القصيدة والنفسية، هل تظن أن الملاحمة؟ هل هو الأقرب إليك عندهم؟ هل ثمة علاقة بين الشعر والنفس؟ وهل تؤمن بما يسمى قصيدة الرؤيا؟

□ ذلك الشعر أحد سبل المعرفة، كعلمسة وسائر المعطيات المتغيرة إلا أن للشعر اختلافة في التعبير إذ أنه هو تحلي يقدم رؤاه من خلال أمولات جمالية ولا يشدهم بالمقولات شأن الفلسفة ولا شعر دون صبق فكري ورؤي ي دور، حق معربة ودون حلم مستقبلي جميل

حرمت بسبب ظروف اقتصادية من الدراسة المدرسية، إلا أن علاقتي بقيت مستمرة بطلب المعرفة، وتوسعت مع فتح الوعي لدي، وقد أصرت الكثير من المعكرين فتمامي ومهمتهم احترافي، إلا أن رؤية كدرك ملوكس هي من حظيت بتمامي الأكبر، وكوت الرصيد الأوفر من فماعت المعكرية، ومطالعاني لمستقبل إنساني أفضل وأجمل.

بأنني مثير أبايبل) أحس على ضم نرجيل الطرفاء البلهاء... أما السبعة الثانية فهي استخدامي جدار الفوارق الاجتماعية الذي حال بيني وبين ربة شعري، حيي الأول. موقفة أول ناز لذيذة في حنلياً اضلاع، ذلك الجدار الذي كان ثقتي له العامل الأهم في انطلاقتي الأولى في البحث عن وسائل هدمه. فكانت حقبة الخمسينيات من القرن الماضي، حقبة حارة متوشجة، حافلة بالأحداث الخطيرة، والصراعات الاجتماعية وفي غمرة ذلك المصطب عرفت الكثير من الناس، ومن مختلف الاتجاهات، وعانيت من الحيرة والصراع الداخلي، إلا أن عرفت ذلك الإنسان المثقف الحاد الذكاء "خير الله جبريتي" فكان له الفضل في إخراجي من دوامة الحيرة، ولرشادي إلى سبيل العذاب العذب، الذي لا زالت أعيشه، رغم انقطاع علاقتي التنظيمية بالحزب منذ لحريف هام 1961 ولا مجال هنا لأذكر الأسباب.

□ هل تكتب مستعينة بالرؤية الجمالية مسبقة أم أن القسيدة هي دوماً رحلة في الجهول وهل القسيدة حثيئة أم وهم؟

□ الرؤية الجمالية المسبقة لدى الشاعر هي من لازم للزوم، إلا أنها لا يجب أن تطفون حائلاً دون انفضاض أبعاد جديدة من خلال التجربة الإبداعية. والقسيدة ليست وهماً إلا إذا فكانت الحياة وهماً، القسيدة الحثيئة لا يمكن أن تكون إلا التجسيد الأمل للمعنى الحيائي الأمل.

□ كيف جسدت المرأة في شعره؟

□ أستطيع أن أقول أن أنشئ تجربتي العاشقية الأولى، هي من فجر محين للشعر في وجداني، لذا بقي وجودها مثلاً في شكل ما أكتب، حتى ما هيت بيننا وبين اليوتوبيا التي حملت وما زالت أحلم أن تكون واقعاً حياتياً لي ولسائر الإنسانية. إنها المصنوعة الثورات التي تنهج في كل ما أكتب.

فيظنون لسان غيره وحتى حين يظنون مبعراً عن هموم المباد الأعظم من الناس لا يجب أن يتساق خلف عقوبتهم. أما عن القسيدة، فهي لا تركد على انتمائها للشعر، إلا بالتزامها مضبوته الجمالية، ومنها الإيماء والإشارة والرمز، على أن لا يظنون الإيماء إيماء إلى لا شيء والإشارة إشارة إلى الفراغ. والرمز رمزاً إلى الخواء حين ذلك تقع القسيدة في الهشاشة، بل بالبطاشة، فيظنون وجودها وعدمها سواء.

□ يقول أبيع كامو: إن تفكير الإنسان، هو قبل كل شيء آخر حثيئة، بماذا تفكر اليوم، والام تعن؟

□ أفكر بالأحوال الإنسانية، بدءاً من ذاتي، مروراً بأمتي وحتى آخر صهيونية إنسانية على وجه البسيطة، وما أحن إليه، هو أن تجد الإنسانية السبيل الأمثل لبلوغ الحياة الثلاثية بها، الحياة للعاقبة من شروء النزعات المدمرة في سبيل المال والتسلط، وأن تسودها المحبة والعلمانية والسلام.

□ هل الشعر من يغاضب الخلية فقط، كما يقول ت.ج.، إنيوت، أم أنه يتوجه، في الدرجة الأولى إلى الجماهير؟

□ الشعر، حتى ذلك الذي يكتسب من أجل الجماهير، لا يتوجه إلى كتل الجماهير، بل يتوجه إلى جماهير الذين هم من العلة أو من الخاصة، أي إلى محبيه، إذ من العامة من يتقشونه وكذلك من الخاصة، أي إلى محبيه، ومن القشون من لا يغير أي اهتمام.

□ مقل وعليت النظر الاجتماعي، ولتكتفت طائر الاحتلال، كيف انتهت إلى الحزب، ومن كان له التاج في إيمانك بمبادئه؟

□ كان أول لمة موقفة لي على الظلم الاجتماعي هي حرمانتي من المدرسة لعدم تمكن والذتي من شراء صدر أسود تي وقد كان التباس المدرسي الموحد في تلك الأيام، (قالوا من علمني حرفاً...) ولأني لا أملك مثل الأطفال صدرأ (فوجئت

كانت تتقلد من الأصوات التي جذرت وطورت قصيدة التفتية، أين يبدو ذلك، أو أين يكمن مصدر القوة في هذه التجربة الشعرية؟ ولماذا خلقت هذا الصوت؟ هل شعر بتوغل من "الفرملة" مثلاً الانحياز الذي يحتاج إلى أنواع واللغات معينة وديناميات معينة، كالفنر مثلاً، تغليب الأمكنة، الانفتاح على أشكال التعبير الفني والجمالي الأخرى وما غلبه ذلك مما يمكن أن يعطي لتجربة الشعر نوافذ جديدة ضالك معينة وامكانيات نظرية للتعبير، وتجاوز مثل هذه الثرات أو "الفرملة"؟

نحن نحن الجيل الثاني الذي تلا جيل الرواد، تنمذنا على عملائهم إلا أننا، وهذا أمر بديهي، لم نتوقف عندها، بل صاغت لنا إضافات التي صاغت إغناء لها، وقد سئل برناردشو: هل أنت أفضل أم شططبير؟ قال: أنا أفضل منه لأنني أقف على اعتدائه، والمتأخر على فعل حال لا ينفي أهمية للتقدم، فلكل زمان دولة ورجال، كما يقول المثلي.

أما عن خصوصيات موسيقي، فلا أدري إن كان صدور ثلاثة مجموعات شعرية لي وكتاب نثري أضيف إليها خلال الأعوام الثلاثة الماضية إن صاغت صافية لنفي هذا الاعتقاد؟

بالنسبة لي أرى أن وسائل وصول موسيقي إلى الأصابع هي من يسيب مثل هذا الاعتقاد، وأحب أن اتصل قول العلامة والشاعر خير الدين الأسدي (لا تشك دعرك، فقد طبع على غير سنه) ثم أعتقد أن في هذا الأمر يكمن سر الإيحاء بخصائص موسيقي. أما العوامل الأخرى، فهي ثانوية بالنسبة لي.

هل نلتك هي نسان للتأثر في إيجاد لفظة الملائمة لوصف الملائم لحالة اسمها الموت؟

نحن لقد عايشت الموت، أقسى المعاناة من شراسته، فقد فجعتني الكثير من الأحباب، على قلبي: ابنتي التي اختطفها الموت عبيط وهي لم تبلغ الثالثة من العمر، ثم أتبعها بأبها، بعد عام واحد، فأسلمتني بعسفة هذا إلى حالة من الإحباط، بلغت هي حدود الشنوء، إلا أنني بعد حقبة من المكابدة العارة، رأيت أن علي أن أموت، أو أحيأ، أما بقائي

فحول آخرين في مجال النشر الأدبي، أمثال: خليل الهندوي وعبد الكريم الأشترو وعبد الوهاب الصابوني وغيرهم من المهرة المبدعين

أين تستغل هذه الانفصال في شعرنا؟ لتوهبة والفطرة والجرأة والنقاء، الألق الشاسع للوحش؟

بالنسبة لي، أرى أن الشاعر الذي يشتمل على هذه الخصال، هو نزيه أبو عشي. إلا أن الأمر ليس مقتصرًا عليه، فهناك علي الجندي ومحمد الماشوق وغيرهم ممن تتوفر فيهم هذه الخصال، أو معظمها. ولا أراني في صدد إعلاء مصح عام بواق الشعر عندنا في هذا القطر.

هل تعتقد أن على الفعل الشعري أن ينطوي على نوع من الخطأ والتمزق؟ أي أن يظل الشاعر على الهاوية أحياناً؟

نحن نعم أعتقد ذلك، فهناك مالا يحصى من الشعراء العرب والأجانب، من التسموا بالتمرد، والتصدي، وعرضوا، بسبب ذلك للاضطهاد، بل وحتى الموت، فلدنيا الشعراء الصعاليك، وابن الرومي الذي قضى مسموماً، ودعبل الخزاعي الذي عذب حتى الموت، وأبو الملاء الذي عاش محروماً، وفورهم صكثيون. ومن الشعراء الأجانب أنصغر على سبيل المثال: الشاعر الخالد "يوشكين" الذي قال: إن قلت مئة، قلها مئة، وقد قالها مائة حيث فرضت عليه مبارزة غير متصافئة؛ وهناك الشاعر الفذ: "فدريصكو غارثالوروكا" الذي اغتيل بسبب وقوفه إلى جانب الجمهوريين، كما يجدر أن نذكر الحلاج والنسيبي والسهورودي وغيرهم كثير. والشاعر الحقيقي إنسان متمرد على الحاضر متطلع إلى العالم الأفضل.

كيف يشبه الشاعر قصيدته، وقصيدته تشبه؟

نحن حين يكون الشاعر صادقاً مع نفسه والحياة، مانحاً من معاناته وتجربته، يكون بإمكانه أن يكتب ما يعيش ويمش ما يكتب فيكون ذلك النماهي بينه وبين قصيدته.

□ هل يقطع المفرد، كتكتلتك فريسة الحلقة المفرغة، حيث تسمى لإيجاد مخرج نحو الحياة خارج الجسد الفاني؟
□ لو أن موقفي في الحياة ضمن حلقة مفرغة، لقلت ربما كان شعري وكتابتي في حلقة مفرغة، وعهدي بنفسي أني لمت كذلك، وأنني لأطلع من خلال الخروج بحياتي الداخلية، بنفسيها شعراً وكتابة حياة خارج الجسد الأيل للفناء. ولا أعلم إن كنت سأتمكن من تحقيق ما أطمح إليه أم لا، لنترك الحظكم لما سيأتي من الزمن.

□ هل عثرت على لفك داخل اللغة، وهل تبتكر الحرف أم هو الذي يتوحد مصالحة ليقول لوت؟

□ أنا ما بيني وبين اللغة من حب عميق صادق متبادل، يشير إلى جدلية حيوية، تجذب لملئ الحياتي الأجمل، ولا يمحض أن تقضي إلى الموت، جدلية الإبداع تخفق ما هو عصي على قدرة الزمن التي تحبل إلى الموت.

□ كيف تقرأ الشعر الأخر في القصيدة العربية، وفي القصيدة الإنسانية، وما هي نوعية الصور التي تعدها مع مرجعيات معينة مع هذه البغمة الكونية؟

□ أعتبر نفسي قارئاً جاداً لأشعار الآخرين الحقيقيين، بل لدي عادة الحفظ لما هو متميز من الأشعار، مهما ما كان مداره الفلك الإنساني، وإنني لا أعتزم ولن أعتزم التوبة من تصامي الخمر المظنونة المستمرة من عرائس الضلوع المائرة بالمحبة الإنسانية.

في حالة لا هي بالموت ولا هي بالحياة، فأمر غير معقول. وحسم الأمر لصالح الحياة، فكتبت قصيدتي التي عنوانها "النافخ في صلحصال الحلم" وكان مطلعها: (لن تلقى روحي يا ناقوس الهلج المتأرجح في عنق الأيام)... الخ وخرجت من مكانة الحزن المارم على من مات، لأتجه بهتامي نحو مأساة موتى الحياة، والوقوف إلى جانبهم وجانب من يداهم عن حقهم في الحياة العادلة العظيمة.

□ كيف تربط بين الغياب والوقت والجسد؟

□ ليس شكل غياب هو غياب بالفعل، بل هناك غياب هو حضور رائع، وفي غابة السطوع، كلما أن هناك حضوراً، لا يملك ما يثبت حقيقته، والجسد ليس سوى خيز مكاني، ليس شكل من أقام فيه، هو موجود فيه بالفعل، وليس شكل من غادره، توارى في غيابه الغياب.

□ كلما أسكنت في الحظر داخل التظليل، داخل طوت الجسد الجليخ، واجهت هذا الغياب بغياب أعنف منه، ألا يقود غلب التظليل إلى عبث، أكثر من هذا الخواء؟

□ لا غياب مع الحضور الروحي العالي، لا غياب لمن هو حاضر في حومة المكشوف عما هو أجمل، ولن يظنون وجوده تدخلاً حاداً في المبرورة قد تحثت محاولات التفتيب، إلا أنها لا تستطیع أن تضيق إلا من هو حاضر فكروهم حضور. وليس حقيقة.